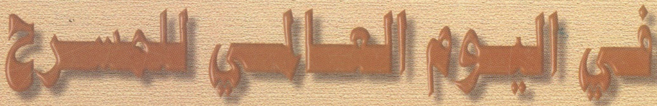
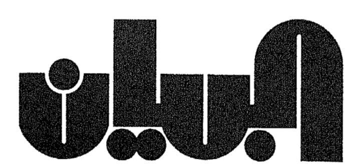
عدد احتفالي



مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 369 / ابريل - 2001







العدد / 369 / أبريل 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(369) April 2001



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

■ الدراسات:

■ الحوار:

■ مسرحية العدد:

■ قراءات:

■ عواصم ثقافية:

المسرح العربي بين الإبداع والتنظير

● د. خالد عبداللطيف رمضان

عودتكم البيان على إصدار عدد خاص في مارس من كل عام عن المسرح، وهذا العام يصدر عدد المسرح الخاص في أبريل، متضمنا عددا من المقالات والدراسات الجادة حول المسرح، كما يتضمن نصوصا مسرحية.

وهذه سُنَّة سرنا عليها لسنوات شعورا منا في رابطة الأدباء بأهمية المسرح، ودوره الكبير في بناء شخصية الإنسان العربي، فالبذرة التي بذرها الرواد الأوائل (النقاش والقباني وصنوع)، في منتصف القرن التاسع عشر، وجدت من يرعاها ويتعهدها بالعناية. حتى وصل المسرح العربي في الستينيات أوج نشاطه، وواكبته حركة نقدية مؤثرة، وظل يسير بقوة الدفع الذاتي إلى نهاية السبعينيات، ولا عجب في ذلك، ففترة الستينيات في الوطن العربي فترة خصبة في مختلف المجالات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية والثقافية، نتيجة مد قومي جارف، ونزعة قوية نحو الاستقلال عن المستعمر الأجنبي، وبلورة الشخصية العربية، وبناء الدول العصرية الحديثة.

ولكن بعد هزيمة حزيران 1967 النكراء، انكسرت النفس العربية، وتعطلت المشاريع القومية والنهضوية على مساحة الوطن العربي من مشرقه إلى مغربه.

ربما ظهرت في هذه الفترة بعض المسرحيات محاولة رصد أسباب الهزيمة ومحاكمة المسؤولين عنها، مثلما فعل سعد الله ونوس في «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، وحاول بعض الكتاب محاكمة التاريخ العربي مثلما فعل محمود دياب.

وظلت مرحلة السبعينيات تعيش على قوة دفع الستينيات في مختلف مناحي الحياة، ومنها المسرح، وظهرت في هذه الفترة دعوات متعددة لتأصيل المسرح العربي، والبحث عن شكل مسرحي عربي يختلف عن الأشكال المسرحية المعروفة في الغرب، ومعظم هذه الدعوات تستند إلى ما فجره يوسف إدريس في مقالاته الثلاث في مجلة الكاتب العربي عام 1964، حيث طالب بالتأسيس لمسرح عربي نابع من ثقافة الأمة وأشكال الفرجة لديها، معتمدا على الاحتفالية التلقائية المترسخة في وجدان الإنسان العربي.

وتوالت الدعوات في هذا الاتجاه من قبل جماعات منظمة وأفراد، فالجماعات التي تشكلت باحثة عن مسرح عربي: جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، وجماعة مسرح الحكواتي في لبنان، وجماعة مسرح الفوانيس في الأردن، وجماعة مسرح السرادق في مصر.

احتفت الساحة الثقافية العربية بهذه الجماعات المسرحية الجديدة مستبشرة خيرا بوجودها للارتقاء بالمسرح العربي وتفعيله، ولكن الأيام أثبتت أن الدعوات

النظرية التي جاءت بها هذه الجماعات لم تقترن بالفعل الذي يُغني المسرح العربي ويرتقي به.

حضر التنظير بكثافة، وغاب الإبداع عن هذه الجماعات إلى أن فترت الحماسة لديها، وتوارت عن الأنظار.

كما أسهم عدد من رجال المسرح العرب في هذه الجهود النظرية الهادفة إلى إيجاد مسرح عربي الخصوصية والهوية، شكلا ومضمونا، ومن أبرز هؤلاء سعد الله ونوس وعلي الراعي وعز الدين المدني وعبد الكريم برشيد وعبد الرحمن بن زيدان وغيرهم.

إلا أن الملاحظ على هذه الجهود أنها تشغل نفسها في بديهيات تجاوزها المسرح العربي، عبر مسيرته التي تجاوزت قرنا ونصف من الزمان، فقد استطاع الرواد التأسيس للمسرح العربي، كما أدركوا حاجة جمهورهم وكيفية التواصل معه، واستلهموا تراث أمتهم منذ البداية، وليت هذه الجهود النظرية قد انصبت لتفعيل النشاط المسرحي، وتشجيع الإبداع، ومحاولة خلق حركة نقدية جادة ترتقي بالإبداع المسرحي.

ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن، فقد غرق المسرحيون في دوامة التنظير، وتهاوت المؤسسات المسرحية الرسمية وشبه الرسمية، مفسحة المجال للقطاع الخاص يصول ويجول، وينفرد في تشكيل ذوق الجمهور، وسرعان ما انتقلت العدوى من بلد عربي إلى آخر حتى شاعت المسارح الخاصة في كل البلدان العربية تقريبا، وظهر لون جديد من المسرح، ينسجم مع الثقافة الترفيهية السطحية السائدة، بل أصبح المسرح بديلا للكباريه فيما يقدم من ألوان التقليد والتنكيت والموسيقى والرقص والغناء، وتوارت الفرق المسرحية الرسمية عن الأنظار بعد أن تحولت إلى تكايا، ومستودعات للعاطلين عن العمل، وأصبحت المهرجانات المسرحية العربية، تحلق في عوالم بعيدة عن الجمهور، وتقدم أنماطا من العروض لا يستطيع حتى رجال المسرح أنفسهم فهمها ومتابعتها، وأصبحنا أمام قطبين: مسرح رسمي يطرد الجمهور ويتعالى عليه، ومسرح خاص يغري الجمهور بما يريد، ويقدم له كل ألوان الترفيه السطحية.

هذا حال مسرحنا العربي الآن بعد انطلاقته بما يزيد عن مائة وخمسين عاما.

غياب دور الدولة الراعية للعمل الثقافي، إلى جانب غياب الروافد التي كانت تغذي المسرح بالجمهور الواعي المتذوق، والكوادر المسرحية الموهوبة، انحسر دور المسرح المدرسي والمسرح الجامعي، ومسارح مراكز الشباب.

وأصبح ما يقدمه المسرح الخاص هو القدوة والنموذج الأوحد الذي يتسيد الساحة المسرحية ويشكل ذوق الجمهور المسرحي كيفما يريد، ويزيد من أرباحه، في ظل غياب المؤسسات الثقافية الرسمية، التي كرست جل مواردها ووقتها للثقافة الإعلامية.. التي تصب في مصلحة الآلة الإعلامية للدولة. بعيدا عن العمل الثقافي الحقيقي الذي يبني شخصية الإنسان ويصنع هوية الوطن.

ولا عزاء للمسرح العربي.







الدكتور يونس لوليدي المغرب

لا شك أنه للبحث في علاقة المسرح بالجمهور، وعلاقة المسرح بالمدينة، لا بد من التأكيد على العلاقة الجدلية والبنيوية القائمة بين المجتمع والمسرح بصفة عامة. ذلك أن المسرح فن قبل أن يكون أداة تقنية أو بعدا ميتافيزيقيا أو سياسيا أو بيداغوجيا. وهذا الفن ناتج عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين الذين ينتمون إلى نسيج المجتمع نفسه، ويدخلون في تركيبة المدينة نفسها. إنه وسيلة إخبار، ووسيلة تواصل قائمتين على عرض مواقف متخيلة، وعلى توظيف العنصر الأساسي في كل مجتمع إنساني، الذي هو اللغة.

وللبحث في العلاقة بين المدينة والتجارب المسرحية لا بد من طرح أسئلة تتعلق كلها بطبيعة العلاقات بين نسيج الحياة الاجتماعية والمواقف المعروضة على المسرح، وكذا بطبيعة العلاقات المركبة الموجودة بين النماذج الاجتماعية المستلهمة من المدينة وبين الشخصيات المتخيلة التي تنتمي إلى عالم المسرحية. ويمكن في هذا الإطار تسجيل مجموعة من الملاحظات من أبرزها:

1 - المسرح ليس هو وسيلة العرض الوحيدة في المدينة، فالاحتفالات الطقوسية والأشكال المتنوعة للحياة العامة هي أيضا عروض. ولا شك أنه من الممكن إقامة علاقات بين «المسرحة العفوية» (Theatralisation Spontannee) التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية في المدينة، وبين الخلق الدرامي الذي يقوم عليه المسرح.

2 - ينبع المسرح كخلق جمالي من مجال التجربة الجمالية، ويلعب في بعض الظروف دور التجربة الحيوية للحياة الاجتماعية في المدينة، ليس فقط عن طريق توظيف تقنيات معروفة مثل «السيكو - دراما» و«السوسيو - دراما» وإنما عن طريق التكوين السيكولوجي والاجتماعي الذي تقوم به بعض الأعمال المسرحية، حيث تمكن من التسامي عن الغرائز، ومن الكشف عن الإمكانيات والطاقات المجهولة، أو غير المعترف بها. فتعتبر هذه الأعمال

المسرحية تجارب علاجية في متناول المدينة. ولعل هذا ما كان يقصده الكاتب الألماني «فريدريش فان شيلر Friedrich von schiller (1759 ـ 1805)»، حين وصف العلاقة الوطيدة بين المسرح والمدينة في بلاد اليونان القديمة وقال إن التراجيديا الإغريقية علمت الإنسان الإغريقي ممارسة حريته(1).

إن الحديث عن علاقة المسرح بالمدينة يؤدي إلى الحديث عن الفن الذي هو بطبيعته محاكاة للواقع، أو لنقل المسرح الذي يحاكي المدينة. إلا أنه يستحيل أن تكون هذه المحاكاة كاملة وكلية. ومن هذه الاستحالة نشأت قواعد الفن. وبما أن الفن لعب، وبما أنه ليس هناك لعب من دون قواعد، فإنه ليس هناك فن من دون قواعد. ومن أهم قواعد الفن المسرحي أن نغوص به في خضم حياة المدينة. غير أن هذا لا يعني أن نقذف بالمدينة على خشبة المسرح، كأننا لا نستطيع إلا أن نقلد المدينة. لكن ما يجب أن نبحث عنه من خلال تمازج المسرح بالمدينة هو حياة المسرح بكل حريتها وتكسيرها للقيود. وحرية المسرح هاته هي التي تسمح للكاتب المسرحي أحيانا بأن يخدع وبأن يقدم وهم الحقيقة بدل الحقيقة نفسها، وبأن يعرض شبح المدينة بدل المدينة نفسها؛ وبأن يذر الرماد في العيون.

فالمسرح عندما يدخل في نسيج المدينة، ويدخل المدينة في نسيجه، يمزج بين العناصر الواقعية والعناصر المتخيلة، ويخلق تأثيرا متبادلا بينهما. فالجانب الواقعي في العمل المسرحي هو الذي ينقل إلينا ما نراه كل يوم في المدينة، وما نحسه وما نفكر فيه في المدينة. ولعل هذا ما كان يقصده الكاتب المسرحي «أرتور ميلير Arthur Miller» حين كان يتحدث عن مسرحياته، ويصفها بأنها تقول للجمهور: «هذا ما تشاهده كل يوم، وما تفكر فيه، وما تحسه. والآن سأريك ما تعرفه بالفعل، ولكن لم يكن لديك من الوقت ولا من الفضول ولا من الذكاء ولا من الوسائل ما تستطيع به أن تفهمه»(2).

إن الكاتب المسرحي وهو يقدم لنا صورة للمدينة يتداخل فيها الواقع والمتخيل، يريد أن يعلمنا كجمهور، أن يسلينا، ويقترح علينا حقيقة ما. ليس من الضروري أن تكون ثابتة، ولا أن تكون ملتقطة كما تلتقط الصور الفوتوغرافية، المهم أن تستمد بعض عناصرها من ظروف الحياة اليومية للمدينة. ففي المسرح لا يشكل واقع المدينة إلا مشروع الحياة، أما متخيل المدينة فهو الذي يحول هذا المشروع إلى حياة بالفعل. وواقع المدينة ليس إلا دعوة إلى الوجود، أما متخيل المدينة فهو الذي يحول هذه الدعوة إلى وجود بالفعل.

إن الجمع بين متخيل وواقع المدينة من جهة وبين عقل وإحساس الجمهور من جهة أخرى، هو الذي يسمح للكاتب المسرحي أن يرى الحدث الواحد من جهتين مختلفتين، ويكسبه القدرة على أن يعرض أمامنا آمال وأماني الشخصيات والجمهور، ومن ورائهم آمال وأماني المدينة. وإذا كانت هذه القدرة على الرؤيا من

زاويتين مختلفتين هي ما يميز الكاتب المسرحي عن الروائي والرسام والنحات، فإن ما يميزه عن المؤرخ، هو قدرته على أن يخلق لنا تاريخ المدينة مرة ثانية، حيث يغوص بنا مباشرة في حياة المدينة، وعوض أن يرينا مميزات الشخصيات، يرينا طباعها، وعوض أن يعرض علينا أوصافها، يعرض علينا وجوهها.

إن الكاتب المسرحي وهو يعيد خلق تاريخ المدينة، لا يلعب دور أستاذ التاريخ، ثم وهو يرصد أخلاق المدينة، لا يتماهى مع أستاذ الأخلاق، وإنما هو يبتكر ويخلق وجوها وصورا ويجعلنا نعيش حقبا ماضية نستطيع أن نتعلم منها ما نتعلمه عادة من دراسة التاريخ، ومن ملاحظة ما يجري حولنا في الحياة اليومية للمدينة.

فالكاتب المسرحي لا يقوم في نهاية الأمر بالتاريخ - وإن كان يوظف تاريخ المدينة - وإنما يقدم لنا تاريخنا وحقيقتنا كجمهور، فوق الزمن ومن خلال الزمن. إن العمل المسرحي يعكس لي صورتي، إنه مرآة، إنه التزام وموقف، إنه تاريخ موجه - فوق التاريخ - نحو أكثر حقائق المدينة عمقا(3).

ولا شك أن ما ينبغي أن ينشده الموقف المسرحي هو الحقائق الأولية والمعطيات الأساسية للمدينة. غير أن هذا لا يعني أن الحقائق الأولية لا توجد إلا في واقع المدينة، بل إن الحقيقة توجد أيضا في متخيل المدينة. بل ربما كانت الحقيقة الموجودة في متخيل المدينة محملة بدلالات أكثر من الحقيقة اليومية. فحقيقة المدينة توجد أيضا في أحلامها وفي خيالها. لكن لا يجب أن يوظف متخيل المدينة من أجل الخيال فقط، وإنما من أجل أن نجعل الجمهور يتعرف على حقيقة المدينة، وحين يتعرف عليها، يخيل إليه أنه عرفها طيلة حياته. فتبدو له بسيطة وطبيعية، ويصبح الغريب أمرا عاديا. ويصبح الشيء غير المفهوم واضحا، ويصير المستحيل ممكنا.

إن المسرح وهو يحتضن المدينة، والمدينة تحتضنه، لا يمكنه أن يقوم فقط على ما هو طبيعي لأن الطبيعي نفي للفن. فالفن هو «الكذب» في أقصى درجاته. إنه «الكذب» الذي يفرض نفسه كأكثر الحقائق صدقا. وما ينبغي أن ينشد الكاتب المسرحي من خلال هذا «الكذب» هو الحقائق الأولية لمدينة بعينها أو للمجتمعات الإنسانية بصفة عامة. ولا يمكن أن يتحقق هذا الأمر إلا إذا اصطدمت أجزاء من حكاية المسرحية بأجزاء من واقع الحياة اليومية، وإلا إذا اصطدمت حياة الشخصيات المسرحية بالحياة الخاصة والعامة للجمهور وللمدينة.

إن هذا الحدث عن العلاقة البنيوية بين المدينة والمسرح، لا يعني أن المدينة قد أعطت دائما للمسرح المكانةالتي يستحقها، ولا يعني أنها خصصت له دائما الفضاء الذي يلائمه، فتاريخ المسرح يشهد أن علاقة المدينة بالمسرح قد ساءت في كثير من الحقب.

فهذا Fransesco Milizia وهو

يتحدث عن مسارح إيطاليا سنة 1771، يسجل بمرارة كيف أن مدينة مثل Venice (البندقية) - والتي كانت امبراطورية آنذاك - لم تستطع أن تبني مسرحا في مستوى عظمتها وعراقة تاريخها. وحتى المسارح التي وجدت فيها في تلك الحقبة - وهي سبعة - أقيمت على أنقاض بنايات مهدمة، وفي أزقة مهملة ومهمشة.

ويقترح Fransesco Milizia على المهندسين إن أرادوا تجاوز هذا المشكل، أن يحترموا في بناء المسارح مستقبلا ثلاثة مبادئ أساسية هي: قوة البناء، وسهولة الوصول إلى المسرح، وتناغمه مع المدينة(4).

ويوضح Milizia تصوره للفضاء الذي ينبغي أن يحتله المسرح في المدينة حين يؤكد أن المسرح ينبغي أن يبنى في ساحات المدينة التي يمكن الوصول إليها بسهولة، والتي ينبغي أن تكون ملتقى شوارع كثيرة تسمح بمرور الجمهور الذي يركب العربات، وتضمن سلامة الجمهور الراجل. كما أن اللمسة الجمالية والفنية، ينبغي أن تمس ظاهر المسرح وباطنه. وما من شك في أن هذه المقترحات هي وليدة تصورات جديدة عن المدينة. مدينة تكثر فيها الساحات، ومفترقات الطرق، والشوارع والأزقة، حيث يتحقق التوازن بين النظام والتنوع.

إلا أنه ينبغي التنبيه إلى أن مثل هذه المقترحات النابعة من التصورات الجديدة للمدينة كان يصعب تطبيقها على المدن العتيقة الموشومة بتاريخها الهندسي والفني والثقافي والاجتماعي والاقتصادي.

وإذا كانت المدينة في هذه الحقبة لم تهتم كثيرا بالمسرح كبناية، فإنها كانت تهتم به كعروض فرجوية. إلى درجة أن مسارح فلورانسا مثلا، وضعت برامج عروض حسب فصول السنة. ففي فصل الربيع مثلا كان يفتتح كل من مسرح "La Pergolo" أوبريتا، بينما يقدم مسرح "Cocomero" كوميديا نثرية. وفي الصيف كان يقدم مسرح "Santa - Maria" كوميديا نثرية دون باليه(5).

وهكذا على الرغم من أن المدينة قد تهمل في فترة من تاريخها المسرح أو تهمشه، إلا أنها لا تستطيع أن تتخلى عنه، لأنه فضاء وسط، فضاء تلاحم بين الأسفل والأعلى، بين الخارج والداخل، بين المقدس والمدنس، ولأنه يحمل في طياته الظاهر والخفي، النظام والفوضى، الطبيعي والمصطنع.

فحتى الكنيسة نفسها في العصور الوسطى حاربت المسرح في مرحلة أولى، ولكنها عادت لتوظيفه في مراحل لاحقة، لأنه متجذر في المقدس، ولأنه حتى وإن كان خطيرا، فإنه لا يمكن الاستغناء عنه.

وإذا كان تاريخ المسرح قد احتفظ لنا بنماذج من مدن همشت المسرح وأهملته، فإنه احتفظ لنا أيضا بنماذج من مدن خصصت للمسرح المكانة المناسبة، والفضاء الملائم، فالمكان المسرحي قد نشأ في كثير من المدن في توازن بين فضاء المدينة، وفضاء المنزل، وفضاء المسرح. فهذا المهندس الإيطالي Camillio Sitte يبين - في حديثه عن المدينة الأوروبية منذ القدم

وإلى حدود ما قبل الحداثة - هذا الربط البنيوي بين المدينة والمنزل والمسرح، حيث يقول: «تشكل الساحة بالنسبة إلى المدينة ما تشكله الغرفة الرئيسية بالنسبة إلى المنزل». ويقول أيضا: «أليست الساحة (...) نوعا من المسرح؟»(6).

وبذلك فإن المسرح، والمعبد، والمنزل، والساحة العمومية، كلها فضاءات تجمع بينها قرابة يجسدها تاريخ المدينة. بل هناك من ذهب أبعد من ذلك واعتبر أن كل فضاء في المدينة أو فضاء في المنزل هو فضاء لعب(7). أو هو بالضبط فضاء يضيف وظيفة درامية إلى مختلف الوظائف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تمارسها الأفضية. فالمدينة كانت كمنزل كبير، والمنزل كمدينة صغيرة، والمسرح كان مدينة وأصبح منزلا. وبذلك ارتبط تاريخ المسرح بتاريخ المدينة موروفولوجيا وثقافيا واقتصاديا. بل إن المسرح والمدينة عاشا معا في حقب تاريخية وضعية مزدوجة: وضعية حقيقية ووضعية مثالية، وضعية معيشة، ووضعية محلوم بها. فوجدنا أن المدينة المثالية شكل من الأشكال الممكنة للمسرح، تماما كما أن المكان المسرحي، صورة من الصور الممكنة للمدنية المثالية.

وهكذا نجد المهندس الفرنسي Claude - Nicolas ledoux (1736 - 1806) يقدم تصوره لنموذج المسرح الذي كان سيبنى في مدينة Besancon الفرنسية سنة 1775، إذ يقول: «لنتجاوز قرون الجهل، حيث كانت قاعاتنا قاعات لعب بالأكف، ولنأخذ كنموذج أفعال الإنسانية الأكثر سهولة التي تحدث كل يوم أمام أعيننا: كيف نجتمع مثلا في ساحة عمومية حول مشعوذ حين نريد أن نسمعه بشكل جيد، كل واحد يتحلق حوله، فالأقوى يقترب أكثر، والأضعف يجلس في مكان أبعد. وبما أن الشعاع قريب جدا، فإن الذي يصيح يسمعه كل الحاضرين»(8).

وبذلك فإن قاعة المسرح ستكون صورة مطابقة لبساطة الفعل الإنساني، وملائمة لمختلف الطبقات الاجتماعية للمدينة. إذ وجدنا المهندس يخلق داخل المسرح فضاء يلائم كل طبقة، مما سيجعل النظام العام للمسرح صورة مطابقة للنظام العام في المدينة، حيث يقول Ledoux. «فالمدرج سيؤثثه الرجال الذين سيؤدون أكثر، والشرفات مخصصة لهيئة الأركان، والمقصورات الأولى للنساء الأكثر غنى، والمقصورات الثانية للنساء من الدرجة الثانية، والأرض يفترشها الذين يؤدون أقل»(9).

وبذلك يظهر أن المهندس كانت له القدرة على تصور العلاقة التي ينبغي أن تقوم بين المدينة والمسرح، وأن الهندسة أداة أساسية في المسرح، لأنها ضبطت قواعد الفرجة، إلى درجة أنه أصبح من الضروري لكي ندرس دراما تورجيا عصر ما، أن نبدأ أولا بدراسة الشكل الهندسي للمسرح في ذلك العصر. فالهندسة هي تنظيم للفضاء من أجل خدمة وظيفة ما. أو لنقل هي أداة ووسيلة

ابتكرها الإنسان من أجل أن تسمح له بإنجاز فعل ما. وهذا الفعل يأخذ صورتين في المسرح هما = الصورة الأولى = أن أرى وأسمع. والصورة الثانية: أن أُري وأُسمع الآخر. فأصبحت الهندسة في تصورها للمسرح الذي ينبغي أن يبنى تسعى إلى تحقيق التوازن بين هاتين الصورتين. بل إن المدينة - ممثلة في الهندسة - ذهبت في احتضانها للمسرح أبعد من ذلك.

فعوض أن تظل المدينة هي التي تعكس ظلالها وأنوارها على المسرح، صار المسرح هو الذي يلقي بظلاله وأنواره على المدينة. وهكذا نجد Julien Gracq وهو يتحدث عن مدينة Nantes الفرنسية وعن المسرح الموجود في حي Graslin يقول: «لا أعرف أي مدينة في فرنسا، غير نانت، حيث المسرح - وهو يجمع حوله مجموعة من الأزقة المتلاحمة - يلقي على حي بكامله ظلا دائريا بمثل هذه العظمة وهذا الطول»(10). ولعل الذاهب إلى هذا المسرح عبر الأزقة الضيقة سيكتشف وسيفاجأ بهذه البناية المسرحية تنتصب وسط الساحة وتندمج داخل النسق الهندسي للمدينة: فضاء مسرحي سري، في مدينة سرية، بل لعل ما يميز أيضا هندسة هذه المدينة هو ذلك التوازن بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة، وذلك التكامل بينهما مما يجعل منها نموذجا هندسيا رائعا للاندماج البنائي. وهذا ما يؤكد في نهاية الأمر أن «تنظيم فضائنا ينتج عن الصورة التي نكونها عنه»(11).

وهكذا، عندما تحتضن المدينة المسرح، وتطبعه بطابعها، وتكسبه هوية انطلاقا من هويتها، فإنه سيبادلها الاحتضان، ومن خلالها سيحتضن الجمهور، ويطبعه بطابعه. حينئذ سيصبح الانشغال الأكبر للمسرح هو التعبير عن الحياة الجماعية للمدينة، وعن الروح الجماهيرية، وسيؤمن رجل المسرح، أن المسرح - كما يقول جاك كوبو: «يجب أن يحمل إلى الإنسان أسباب الإيمان، والأمل، والتفتح»(12). وبذلك لا يكون المسرح فنا كبيرا فقط، وإنما يصير أيضا إيمانا وحبا كبيرين. مما يجعل رجل المسرح - حتى وهو يتناول المواضيع والمضامين القديمة - يرتبط بعصره من خلال الارتباط بواقع المدينة ومظاهرها المحسوسة.

ويدفع هذا الإيمان بالتكامل بين المدينة والمسرح والجمهور كاتبا مسرحيا مثل الفرنسي Armand Salacrou إلى القول بأنه «لكي يظهر عصر مسرحي كبير، يجب أن يلتقي جمهور كبير بمؤلف درامي كبير. لا أعتقد أن المؤلف الدرامي هو ثمرة الجمهور، ولا أن الجمهور هو ثمرة العمل الدرامي. ولكن أعتقد أن العمل الدرامي هو ثمرة لقاء المؤلف بالجمهور»(13).

إن هذا الانصهار بين المدينة والمسرح والجمهور يجعلنا نتحدث عن لقاء مزودج.

فالمبدع والفرقة يخلقان المكان - سواء صادفوه أو حولوه، أو بنوه - وهذا المكان سيلائم نظام قيمهم الجمالية والأخلاقية. بعد ذلك

سيكون على الجمهور أن يتبنى أو لا يتبنى هذا المكان، حسب ملاءمة قيم المكان لقيم الجمهور. وعندما يتبنى الجمهور المكان، يضفي عليه من حرارته، ويحوله إلى مكان حفل، إلى مكان مسرحي.

أما عندما تهمش المدينة المسرح، ولا تستطيع أن تطبعه بهويتها، لأنها هي أصلا فقدت هويتها، أو عندما تفرض عليه قيود المؤسسة أكثر من اللازم، فإن المسرح ينتقم لنفسه عن طريق وسيلتين اثنتين هما:

× الوسيلة الأولى: يبدأ رجل المسرح بازدراء واحتقار الجمهور. فهذا الكاتب الفرنسي Chamfort يتساءل: «كم نحتاج من بليد لنكون جمهورا؟». وهذا Silvio d'Amico يقول: «اجمع في مسرح ما مائة وخمسين شخصا بذكاء روسو، وبفكر فولتير، وستكون النتيجة أنك ستحصل على عقلية بواب». ويقول تشيخوف عن الجمهور: «إنه فظيع يحتاج إلى رعاة وكلاب جيدين، إنه يذهب حيث يقودون».

وكان Maurice Pottecher يقول: «الجماعة الأمية، تكتفي بالمحاكاة الساخرة للجميل، لأنها لم تتعلم ما معنى الجميل الحقيقي»(14).

وبذلك ينظر رجال المسرح إلى الجمهور على أنه ليس لديه أي، إحساس بالمسؤولية، وأي مفهوم للجمال، وقد يتحمل هو نفسه المسؤولية في ذلك أحيانا، وقد يتحملها الناقد «المحترف» أحيانا أخرى، لأنه هو الذي يحرمه من مثل هذه الأحاسيس والمفاهيم.

وهكذا عوض أن يصبح الجمهور مشاركا في العملية الإبداعية، يصبح في نظر رجل المسرح - الذي يحس بتهميش المدينة له - مناهضا للجمال والفن.

الوسيلة الثانية: التي ينتقم من خلالها رجل المسرح لنفسه من تهميش المدينة له، هي هروبه من المؤسسة وهجره للبناية المسرحية، وغزوه للمدينة باحثا عن أماكن الجمال فيها والمعرّضة للاندثار والنسيان، ليفرض لمسته الجمالية، ورؤيته الفنية على المدينة التي لم تؤمن به. وهكذا وجدنا تجارب من هذا النوع عند Ricardo Basualdo في المدينة الفرنسية Nancy، حيث لم يعد في حاجة إلى خشبة وأسوار وكراسي وكواليس، وإنما استغل معمار المدينة نفسها دون أن يدخل عليه أي تغيير. ووجدنا التجربة نفسها عند فرقة Urban Sax التي اشتغلت على أماكن غريبة وجميلة في مدن فرنسية. ومن خلال استغلالها لهذه الأماكن حولتها من ساحات عمومية أو أزقة صغيرة أو أبواب كنائس إلى أماكن مسرحية.

ووجدنا الفرقة الكاتالانية (Elcomediants)- المتأثرة بالتجربة النموذجية لمسرح Bread and Puuffet - تصبغ نوعا من «العجائبية» على مباني المدينة دون الاعتماد على أي إعداد مسبق، أو تغيير لخصائص هذه المباني. وتضفي هذه «العجائبية» مسحة جمالية على المدينة تسعى إلى خلخلة العادات، وتكسير رتابة الرؤيا. فتظهر الفرقة إما في

الساحات، أو في النافورات، أو على السطوح، لتحول كل هذه الأماكن إلى فضاءات مسرحية تختفي بمجرد اختفاء أعضاء الفرقة، وتعود إلى طبيعتها ووظيفتها في المدينة، لكن بعد أن تكون قد تركت وشما في ذاكرة من شاهدوشارك في هذا النوع من العروض. وبذلك يعيد الجمهور اكتشاف الأماكن التي ألفها في حياته اليومية إلى درجة أنه لم يعد يعيرها أي اهتمام.

ووجدنا أيضا تجربة Andre Angel الذي آمن «بأن المكان عاجز عن الكذب»، لأنه محمل بثقل الأشياء وببصمة التاريخ. وعندما يستغل رجل المسرح هذه الأماكن، فإنه ينتزعها من المدينة، وينتزع معها حقيقتها، بل ويظهر إهمال المدينة لها وتخليها عنها.

فالأماكن التي اشتغل عليها بتير بروك في «كاراكاس» أو «كوبنهاك»، والأماكن التي استغلها Francis Gruber في «برلين»، والأماكن التي وظفها Andre Angel في «ستراسبورغ» و«باريس»، كلها أماكن كانت توجد على حافة الاندثار، وعلى عتبة التلاشي. وتدخل رجل المسرح إما كان ينقذها، أو على الأقل يمكنها من الاحساس بتلك الرعشة الأخيرة قبل الاحتضار. وبذلك فإن المدينة أحيانا ليست قادرة فقط على إهمال وتهميش المسرح، وإنما هي قادرة أيضا على إهمال وتهميش أجزاء من بنيتها.

وهنا لا بد من التمييز بين نوعين من التجارب: تجربة تشتغل على المكان المهمل والمهمش، مرة واحدة وترحل بعد ذلك إلى مكان آخر، كتجربة Andre Angel، وتجربة تختار مكانا مهمشا وتقوم بإصلاحه وتستقر فيه كتجربة Ariane Mnouchkine(15).

وبذلك تصبح هذه الأماكن «أماكن ذاكرة» وليست «أماكن هوية». و«أماكن الذاكرة» ليست هي التي نتذكرها، ولكنها تلك التي - حين نطؤها - تشتغل فيها ذاكرتنا.

كما أن هذه الأمكنة تكتسب حياة رمزية جديدة، إذ تصبح من جديد شاهدة على التاريخ ومقاومة - في احتضارها - للزمن، وركيزة من ركائز الذاكرة.

ووجدنا تجربة من نوع آخر، تلك التي قام بها Jean Vilar في مدينة Suresnes. حيث لم يهجر البناية المسرحية لينزل إلى شوارع المدينة، وإنما هجر البناية ليبحث لنفسه عن فضاء شاسع ورحب في ضواحي المدينة، يشبه العنابر Les Hangars، بطوابق سفلية وعلوية، وقدم فيه تجربة «نهاية الأسبوع الفنية» Le Week - end artistique حيث كان هناك برنامج خاص بنهاية الأسبوع:

- السبت زوالا: حفل موسيقي عصري.
- السبت ليلا: مسرحية Le cid.
- الأحد صباحا: محاضرات وحوارات بين الجمهور ونجوم المسرح الوطني الشعبي T.N.P
- الأحد مساء: مسرحية Bal.

كل هذه العروض مع الوجبات الغذائية الثلاث بمبلغ (1200ف.ف)

في الوقت الذي كان يبلغ فيه ثمن مقعد في مسرح المدينة (800 ف. ف)(16).

إذن فضاء مسرحي يحتضن عروضا موسيقية ومسرحية، ويقدم وجبات الأكل وحتى المبيت، كل ذلك على هامش المدينة.

وقد عاد بعض هؤلاء الذين هجروا البناية المسرحية وغزوا المدينة إلى البناية، وإلى قيود المؤسسة من جديد. إلا أنهم أحسوا بفرق كبير. فعندما كانوا متفرقين في فضاءات المدينة استطاعوا أن يقربوا إلى أكبر حد ممكن الجمهور من الحدث الدرامي، وعندما عادوا إلى البناية المسرحية أبعدوا الجمهور عن هذا الحدث الدرامي. لأن البناية المسرحية كما تريدها المدينة الحديثة، تخلق لنا مجموعتين إحداهما في النور - وتتشكل من الممثلين - والأخرى في الظلام، وتتشكل من الجمهور. فكل عنصر من المجموعة الأولى يلعب دورا محددا وحاسما لا يمكن الاستغناء عنه. أما كل أفراد المجموعة الثانية فيلعبون دورا واحدا، هو دور الجمهور، ويمكن تعويض أي مشاهد بمشاهد آخر. وبذلك تكون المجموعة الأولى في فضاء الفن، بينما تبقى المجموعة الثانية في فضاء الحياة اليومية(17).

وما من شك في أن المدن الحديثة تحتاج إلى وقت من أجل أن تكسب شخصيتها، ومن أجل أن تفرز تقاليد، وحياة اجتماعية لها طبيعتها وروحها الخاصتين، وحتى تؤمن بأن المسرح من بين الوسائل التي يمكن للشعب أن يربي نفسه بها.

أما المدن القديمة فتحتاج إلى إصلاح يعيد لها قوتها وصلابتها، وإلى عناية تعيد لها دورها في الحياة الحاضرة، وتنزع عنها دورها الفولكلوري الذي ينحصر في اعتبارها منتوجا سياحيا. ومع عودة الروح إليها، ستعود الروح إلى الخلق الدرامي.

إننا مهما تحدثنا عن علاقة المسرح بالمدينة، فإنه لا ينبغي أن نعتقد أن المسرح سجين هذه المدينة، أو أن المدينة سجينة المسرح. فالمسرح قد يولد ويفرض نفسه أحيانا غير عابئ بحاجة أو عدم حاجة المدينة إليه، بل قد لا يبالي أحيانا حتى بقبول أو رفض هذه المدينة له. لأنه ما يهمه في بعض الأحيان هو أن يسعى إلى أن يولد كما يسعى الجنين إلى أن يولد، أن ينبع من أعماق الروح، أن يصارع من أجل إخراج عالم يرفض أن يخرج، أن يفرض رؤية خاصة، أن يمارس سلطة، أن يطرح أسئلة دون أن يجيب عنها، أن يمارس التخييل والابتكار والاكتشاف والخلق كوظائف طبيعية، وكضرورة غريزية. ولن يولد هذا «الجنين» في ظروف طبيعية إلا إذا تظافرت جهود المهندس، والمؤلف، والمخرج والممثل، والجمهور، ومن بيدهم مفاتيح المدن.

الهـوامـش:

1- Jean Duvic: Experiences du drame, experiences sociales - in: le lieu Theatral dans la societe moderne- etudes reunies et presentees par Denis BABLET et Jean Jacquot-Editions C.N.R.S. Paris - 1978 - pp - 65-66.
2- Arthur Miller: cite par Odette/ Aslan-in: l'art du theatre - Seghers - Paris - 1963 - p:340.
3- Eugene lonesco: Notes et contre notes - Editions Gallimard - Paris - 1966 - pp = 66-67.
4- Francoise Dercroiselle: Florence et ses theatres - in = les voies de la creation theatrale -tome 15-le theatre dans la ville - Editions CNRS- 1987 - p17.
5- Ibid - p: 32.
6- Camillio Sitte: cite par Elie konigson - in: les voies de la creation theatrale - tome 15 - p:8.
7- Elie Konigson: l'espace theatral medieval - Paris - C.N.R.S - 1975.
8- Claude - Nicolas ledoux: Cite par Elie Konigson: in: les voies de la creation theatrale - tome 15 - p9.
9- Ibid - p:9.
10-Julien Gracq: la forme d'une ville - Paris - Jose Corti - 1985 - p: 87.
11- Abraham Moles et Elisabeth Rottner: Mutations - Orientations - Psychologie de l'espace - Paris - Casterman - Poche - 1972 - p:7.
12- Jaques Copeau, cite par Andre Villiers - in: theatre et collectivite - Flammasion - Paris - 1953 - p: 14.
13- Armand Salacrou: cite par pierre larthomas: in Techniques du theatre - P.U.F - que sais-je? 2 eme edition - 1992 - p:113.
14- Lise Gauthier Florenne: le public et la foule - in: Theatre et collectivite pp: 42-45-47.
15- Georges Banu: De l'esthetique de la disparition a la poetique de la memoire - in: les voies de la creation theatrale - tome 15 - pp: 235-236.
16- Bernard faivre: Decentrements: in: voies de la creation theatrale - tome 15 - p - 172.
17- Pavel campeanu: un role secondaire: le spectateur - in: semiologie de la representation - Andre Helbo avec la collaboration d'autres - Editions complexes - 1975 - Bruxelles - p: 104.

المسرح والسياسة بين

(برشت وسعد الله ونوس)

يوسف الطالبي (المغرب)

لامحيد للفعل الثقافي، من أجل عرض الأفكار ونشرها.. عن المؤسسة (البنية التحتية) التي تدخل ضمن اشتغالات الحكم وسلطته، ولا مندوحة للمبدع عن خلفية فكرية تحكم توجهه، وهو ما يعني موقفه من (أدلوجة) الدولة، على حد تعبير عبدالله العروي، والذي يحدد بالتالي لونه السياسي..

من ثمة فإن العلاقة القائمة بين الإبداع عموما، والسلطة السياسية تحديدا، موغلة في القدم، وقد عرفتها مختلف الثقافات كإشكالية صدامية، تتردد بين الإقبال والإدبار، وتتأرجح بين التبعية والانفصال، وبين التوافق أو المواجهة التي تحكم علاقة الفني بالسياسي، استمر الجدال والصراع إلى اليوم، وعلى طول التاريخ .. (1)

لذلك و«برغم الانطباع الأولي الذي يوحي به موضوع العلاقة بين الأدب والسياسة، من أنه موضوع مطروق «مستهلك» فإنه يظل محتاجا إلى التحليل وإعادة النظر» (2) وهو ما سنحاول ملامسته في هذه المقاربة.

إن الفن الكبير يخدم أهدافا كبرى.. وأحد الأسس التي يرتكز عليها فهمنا للفن، هو ذلك الرأي الذي يعتقد أن الفن العظيم، يؤثر بصورة طبيعية ومباشرة من الشعور إلى الشعور. (3) والمسرح الهادف، أو مسرح الأطروحة (Theatre a these)، هو الذي يرصد تحرك الشارع، وينقل نبض الجماهير الشعبية، ويترجمها أفكارا صارخة، تبسط على الخشبة، لتسلط عليها الأضواء الكاشفة، من أجل الملاحظة الثاقبة، والنقد اللاذع، والمناقشة الساخنة، في أفق البحث

عن مخرج لأزمة قد تطول كلما تمكن الخوف من الإنسان، وغزا الصمت الأماكن القصية المعتمة بهذا المعنى الإيتمولوجي (ETymologie) يمكن اعتبار كل مسرح سياسي، أو كما يقول أوجستو بول (Augusto boal) « كل مسرح هو سياسي بالضرورة، لأن كل أنشطة الإنسان سياسية، والمسرح واحد من هذه الأنشطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن السياسة يحاولون تضليلنا، وهذا نفسه موقف سياسي»(4).

فالمسرح السياسي (Theatre politigue) إذن يقوم على الرغبة في انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعي، في أفق تحقيق مشروع فلسفي طموح، ليغدو علم الجمال خاضعا للمعركة السياسية، بانصهار الشكل المسرحي داخل جدل الأفكار(5).

إن النص المسرحي في نماذجه الجادة والجيدة، نص مشكوك فيه رسميا.. لأنه مشاكس، معاند، مشاغب، وغير منضبط، أو بكلمة واحدة «نص فضولي» يمارس هجاء الواقع... إنه نص للتعرية وتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية(6)، حيث يرى بسكاتور (Piscator) أننا نعيش في حقبة تغلي بالمتغيرات السياسية، ولهذا فإن «السياسة» تحتل المستوى الأول من الاهتمام، من هنا علينا ألا نطلب من المسرح شيئا آخر غير السياسة،(7) مادامت هناك صلة قوية «بين الأدب المسرحي والسياسة فهي في داخله في تكوينه ملتصقة به، وهو ملتحم فيها لا ملحق بها لا مجال للفصل بينهما وحدتهما الحياة التي ينتميان إليها، ويشكلان خلاصة من أهم خلاصاتها»(8).

فعلى المسرح ـ انطلاقا من وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة ـ أن يفضح ويكشف طبيعة تلك الصراعات، عليه أن يستفز الجمهور، ويعلمه، وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من أجل تنويره.. ومن ثمة تحفيزه على العمل لتغيير قدره.. إنه مسرح القلق والغضب، مسرح لا مجال فيه للراحة والانفراج، بل هدفه التصعيد حد الضيق والاحتقان.

«وكم هو دقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تشحن وأخرى تفرغ..»(9)، وهو ما يحدد اختيار الفنان المسرحي وتوجهه نحو سياسة تكرس الوضع القائم، على القمع والقهر والمصادرة والتسلط، أو سياسة تدفع باتجاه التغيير نحو ما هو أفضل لهذا فالمسرح «السياسي التحريضي هو المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ومبدئيا من تلك الحالة (...) إنه عملية تحريك، عملية نقل إلى حيز الفعل.»(10).

من ثمة، فالمسرح يتيح للإنسان إمكانية تأمل واقعه ومصيره وردود فعله إزاء الأحداث والوقائع، وتقييمها من أجل الخروج باقتراحات للحياة فكرا وممارسة، لذلك فالمسرح من الفنون التعبيرية، التي عبرت عن الإنسان وقضاياه، منذ زمن سحيق، وما الواقع الذي يصدر عنه إلا نقطة البداية، لتوضيح التناقضات

الاجتماعية، التي يأخذ منها عناصر اتهام للمجتمع، وعناصر دعوى إلى التغيير.

ومن التصورات الخلاقة، التي ا شتغلت في أطروحاتها على إشكالية العلاقة بين الإبداع والسياسة، وتستند إلى الاعتبارات الفلسفية والجمالية، وتجد مرجعيتها في الماركسية، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر، جورج لوكاتش، لوسيان كولدمان وبرتولت برشت (Pertolt Brecht)، دون إغفال المحاولات الرائدة، التي دشنها واحد من أبرز أقطاب المسرح العربي، ونعني بذلك سعد الله ونوس، الذي نهضت تجربته على الممارسة المسرحية والوضوح النظري، فهو صاحب موقف تقدمي تغييري، إذ تعتبر مسألة «التسييس» لديه الثيمة (Theme) المهيمنة على مشروعه المسرحي.

في هذا المقاربة إذن، سنعمل على تسليط الضوء على كل من مسرح برتولت برشت، وسعد الله ونوس في علاقتهما بالسياسة.

برتولت برشت.. جدلية المسرح والسياسة

تجدر الإشارة إلى أن برتولت برشت، رجل مسرح قبل أن يكون رجل سياسة، ولقد حاول جاهدا أن يغير المجتمع، ويحرر الناس من الشقاء، عن طريق مسرح مخصب بلون السياسة، لقد كان «يحمل فظائع هذا العصر في أعصابه، في دمه، ويشعر شعورا جسديا بما في زمانه من فوضى وعفن وفساد..» (11) لهذا فقد نقل قضايا المجتمع وتناقضاته ومصير الإنسان من الشارع إلى الخشبة، وعنده أن «المسرح بدون جمهور شيء لامعنى له» (12) حيث استهدف تثويره من خلال تعليمه وتوعيته وكشف الواقع، وتعرية التاريخ أمامه، قصد استفزازه للثورة على حاله المتردي، والتصدي علميا لتغييره (13) ومن أجل أن تصبح الأحداث الاجتماعية، في الحياة مفهومة، رأى برتولت برشت ضرورة عرض الوسط الاجتماعي أمام المشاهد عرضا واسعا، بكل ما ينطوي عليه هذا الوسط من أهمية(14) فالمسرح، عنده مدرسة لتنوير المجتمع، وصقل الوعي الإنساني، وتربيته، لكي يصبح هذا المسرح فيما بعد مسرحا سياسيا وثوريا(15) فهو يرى «أنه لايحق للمشاهد أن يستسلم عن طريق الاندماج البسيط في العالم النفسي لشخصيات المسرحية، لمعاناتها العاطفية بلا أدنى موقف انتقادي» (16) إذ على المتلقي، أن يخلق مسافة تسمح له، بالتحكم في الفرجة، وبالتالي تأسيس قراءة نقدية عالمة، بدل التعاطي الاستيهامي الحالم، حيث إن برتولت برشت «لا يريد أن يترك المتفرجون عقولهم مع قبعاتهم قبل دخول المسرح كما يحدث عادة في المسرحيات التقليدية، ولايريد أن يخرج المتفرج وقد أحس بالراحة والتوازن، بل على العكس يريد أن يقلقه ويدفعه إلى التفكير، ومن ثم

يفقد توازنه، وليسعى إلى استعادته عن طريق العمل الإيجابي الخلاق»(17).

إن المتأمل في فكر برتولت برشت، ومسرحه الملحمي، يلمس ذلك النزوع الملفت إلى خلق التوتر العالي، لدى المتلقي والتأثير فيه إيجابا، من أجل إقناعه بجدوى الفعل والسعى إلى تكريسه في أفق خلق شروط التغيير، الذي يحفظ للإنسان كرامته ووجوده، من ثمة، فإن الأطروحة المركزية للمسرح الملحمي، تنهض على التغريب والتأرخة والديالكتيك (Dialectique) باعتبارها مرتكزات نظرية، لامحيد عنها من أجل مسرح يخدم الإنسان على مستوى التعليم والتربية والوعي.. لذلك يرى برتولت برشت، أن خلق هذا الوعى الفعال في المجتمع، لابد أن يمر «من خلال توضيح المفاهيم والتحليلات الصائبة للتاريخ إن الحاضر يصبح بعدئذ مغربا كما أن التاريخ يصبح المجال الحيوي لجعل الديالكتيك القانون الرئيسي للتاريخ»(18).

وإذا كان أرسطو في كتابه «فن الشعر» قد اعتمد مفهوم التطهير (ca-tharsis) محورا لنظريته عن المسرح (الكلاسيكي) فإن برتولت برشت قد عمل على تقويض هذه النظرية من أساسها، وطرح البديل النظري والعملي، لها من أجل مسرح فاعل غير منفعل، فجاء بمفهوم التغريب (Distantiation).(19).

والتغريب، هو جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية، يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها. (20) ففي «التغريب» يصبح الاعتيادي والمعروف، ملفتا للانتباه ومفاجئا، والبديهي غامضا.. كل ذلك من أجل أن تظهر الأمور مفهومة أكثر، وهذا ما يرمي إليه «تأثير التغريب» أساسا «إننا نستخدم عادة» تأثير التغريب عندما نسأل أحدهم: هل نظرت يوما بانتباه إلى ساعتك؟ إن السائل يعرف أني أنظر باستمرار إلى ساعتي، غير أنه بسؤاله قد قضى على اعتيادية الأمر بالنسبة لي، وللسبب ذاته قضى على تصوري للساعة الذي لم يكن ليعني لي شيئا، إنني أنظر إلى الساعة باستمرار لأحدد الوقت، غير أنه عندما أُسأل بإلحاح وإصرار عندها أفهم أني لم أنظر إلى الساعة نظرة مليئة بالدهشة، وأنها من نواح عديدة تعتبر ماكنة مدهشة» (21) إذن فالطبيعي، يجب أن يبدو مدهشا، ومن خلال الاستغراب والدهشة ينبثق فهم جديد للموقف الإنساني.. ومن أجل الحصول على «تأثير التغريب» حسب «برشت» يتعين على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق، بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإذا كان الممثل لايهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولى أن لايقع هو نفسه في مثل هذه الحالة» (22) بمعنى، أنه عليه أن يترك المسافة قائمة بينه وبين الشخصية التي يمثلها، محاولا في

ذات الحين استفزاز المشاهد، وإثارته لإصدار موقف انتقادي اتجاه تلك الشخصية من هنا، فإن الجدار الرابع الذي هو التحام الصالة بالخشبة يعد مجالا مثمرا للمشاهد، لقطع الصلة بينه وبين الممثل، حيث يقول المشاهد مع نفسه: «لم يخطر على بالي هذا الشيء.. لايجوز أن يقوم المرء بهذا العمل.. أو .. هذا عجيب وملفت للنظر، ولايمكن تصديقه.. ويجب إيقاف ومنع هذا العمل عند حده.. أو أن عذابات هذا الإنسان ومعاناته تهزني، إذ ينبغي أن يوجد لها مخرج أو حل ناجع.. أو .. أنه حقا فن رائع ولا يوجد هنا شيء حاسم وبديهي.. إنني أضحك على الباكين وأبكي على الضاحكين..»(23) فالممثل إذن يبلور الحدث الصغير، من خلال أهميته ويجعله غريبا ومدهشا..» ويذكر برشت ثلاث طرق من أجل تجسيد علة التغريب على المسرح:

- نقل الدور إلى الشخص الثالث
- الانتقال إلى الماضي
- ربط توجيه التمثيل والتعليقات في الحوار.»(24)

إن برتولت برشت، يخدم عملية صقل الوعي، من خلال استخدامه لعملية التغريب، وتأرخة الأحداث، لكي يصبح الإنسان واعيا بأحداث وجوده الاجتماعي، وممارسة النقد من أجل تغيير هذا الوجود للوصول إلى أهداف الثورة الاجتماعية(25) فبرشت يتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير، رغبة منه في إخضاعها للتغريب، وفي العروض المسرحية الملحمية، يلجأ إلى كثير من الوسائل لإحداث التغريب ومن أهمها، شخصية الراوي، الذي يفسر ما هو كائن وما يجب أن يكون،(26).

وللاقتراب أكثرمن مسرح برشت، لابد من الوقوف بالضرورة على الديالكتيك، باعتباره المحرك الرئيس لجميع أفكاره وأعماله فما هو الديالكتيك؟(27).

الديالكتيك هو الجدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين، ينشأ حوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب... وقد ربط برشت هذا القانون بالمسرح، حيث إن الصراع الدرامي هو صراع جدلي، مما دفعه إلى الانشغال طويلا بضرورة نقل الديالكتيك إلى المسرح، ليكشف للمشاهد التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، التي تحرك التاريخ وتطور المجتمعات مادام الإنسان وليد التناقضات الاجتماعية المنعكسة على مساره في الحياة - التي لايمكن أن تظل جامدة - وعلى تصرفاته وأخلاقه وحاجاته المستمرة للتغيير ونبذ الركود.. إذ أن قانون الديالكتيك يفرض نفسه حيث لاتوجد حتمية للأشياء، لأنها في تغيير مستمر (28) وقديما قيل «إنك لا تستحم في النهر مرتين» أوعلى حد تعبير هرقليطس «إن مثل هذا التغيير ينبغي أن يعتمد على العقل والحكمة لأن الحاكمين عبر التاريخ لم يتنازلوا طواعية عن امتيازاتهم وظلمهم للناس دون أن يعمل البشر على إثارة عملية التغيير. إذ لا توجد ثمة سلطة تساعد بل وساعدت الإنسان عبرالتاريخ

على تغيير مسار حياته دون أن يشارك هو نفسه في هذه العملية»(29) إن أثر برتولت برشت على المسرح العلمي، كان يتسم بالثورة على تناقضات المجتمع، وكانت كتاباته التي تتفجر أسئلة عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع، تؤدي لتحريك التفكير وجذب القارئ والمشاهد إلى حلبة الصراع الدرامي والمساهمة في إصدار الأحكام والحلول الناجعة(30) مادام المسرح يشكل واجهة ثقافية استراتيجية للدولة من أجل ترسيخ نمطها السياسي». إن المجتمع السائر نحو التغيير وصراع الإنسان ضد أزمات وتناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح برشت كما أن أفكاره وطريقه تصويره لهذه الصراعات تقودنا إلى التعرف على علة التغريب التي ابتكرها برشت لاستفزاز المشاهد من خلال تعايشه مع الأحداث اليومية، وهذه الأساليب تمنح المسرحية قدرة كبيرة على استخدام الديالكتيك وكيفية التعامل اليومي معه حيث يصبح بالنسبة للمشاهد نوعا من المتعة اليومية، وكان برشت يميل دائما إلى تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي، وكان يقول: من خلال استخدام الديالكتيك في المسرح يمكن للمرء أن يكشف عن التناقضات المثيرة»(31).

سعد الله ونوس ومسرح التسييس

نشأ المسرح سياسيا ومايزال حسب رأي سعدالله ونوس، والنص المسرحي عنده يسير في خط مسرح «التسييس» الهادف إلى تحسيس الجمهور وتفتيح عيونه «وهذا الخط يضع فرقا أساسيا بين ما يقال له «مسرح سياسي» وبين المسرح «التسييسي» فكل مسرح هو بالنهاية، مسرح سياسي.. والمهم أية «سياسة» يخدمها هذا النص المسرحي أو ذلك؟ باتجاه تكريس الوضع القائم أم باتجاه التغيير لمصلحة التقدم الاجتماعي؟»(32)، وما دامت فكرة «المسرح السياسي» فضفاضة، عائمة وغير محددة.. كان لابد لسعدالله ونوس، أمام هذا الوضع من التفريق بين المسرح السياسي ومسرح «التسييس» أي تعميق وتوضيح الهم السياسي في العمل المسرحي.. بمعنى الانتقال إلى التسييس.

فمفهوم التسييس عنده يعني محاولة «طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأنك تحاول استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل» (33) إذن بالتسييس أراد سعد الله ونوس أن يمضي «خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي بأنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا، ومن نافل القول إن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية».(34).

لقد بدأ المسرح العربي الحديث، بعد نكسة 1967 مرحلة جديدة، عندما وجد نفسه مواجها بسؤال كبير:« من

نحن، إلى أين، كيف؟ «وهذا يؤكد أن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية، من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف. (35) ولقد خضع المسرح بعد النكسة لمراجعة إحساسية واتخذ طريقا جديدة لرؤياه محاولا إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشفه والاسهام في تغييره بدءا برسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة»(36) وكانت الخطة الأولى، في تعميق، وإغناء علاقة التجربة المسرحية بالواقع الذي تنمو فيه، تقر على أن «للمسرح علاقة بالسياسة، وأن المسرح لا يستطيع أن يدير ظهره للأحداث السياسية القائمة في مجتمعنا.» (37) وهذا ما ذهب إليه رفيق الصبان في قوله: «إن المسرح أداة سياسية بالدرجة الأولى، ولا يمكن أن يجد مسوغا لوجوده إذا ابتعد عن معالجة القضايا السياسية والاقتصادية النابعة من العصر.»(38) وهذا ما يزكيه سعد أردش بقوله: «وفي المسرح الملتزم يختار رجل المسرح موقفه من المجتمع، ويلتزم به وهو بطبيعة الحال موقف واضح في جانب الجماهير، وعلى وجه الدقة في جانب الطبقات المستغلة، ويدخل في التزام رجل المسرح السياسي أيضا أمر توصيل المسرح إلى هذه الطبقات». (39) إلا أن هناك جانبا آخر للتسييس، يتحدد في الجانب الجمالي، إذ عليه أن يبحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائما التراث الإنساني، كما يرى ذلك سعدالله ونوس.

فلابد إذن، من مواجهة ما هو سائد من تفاهة وذوق ساقط سقيم، وخلق جماليات جديدة ومبتكرة، أو كما يرى (بسكاتور) أنه يجب على المسرح أن يخدم الحركة الثورية، ومعنى هذه الخدمة «أن يقدم المسرح لجماهير هذه الطبقة عروضا مسرحية تحرره علميا وثقافيا بما يتوازي مع قيام المؤسسة السياسية بالإعداد للتحرير الاجتماعي». (40) ليكون بذلك مسرح التسييس، إطارا للعمل والتجربة.

ولقد التقط سعد الله ونوس، في تجربته صورة من صور الإنسان العربي، أو كما عبر عنها «الصورة التي هزتني وأثرت في، وبالتالي انعكست في أعمالي هي صورة الإنسان العربي المهزوم المقهور، والذي يتلمس إمكانية أن يتفتح وأن يحمل قدره بنفسه ولكنه لايجد حوله إلا الصعوبات والعراقيل والأكاذيب. عراقيل سببها بالدرجة الأولى الوضع السياسي الذي يعيش فيه، سببها القمع المنظم الطويل الذي خضع له، سببها أيضا شراسة القوى الخارجية التي تحاول هزيمته ومنعه من أن يتفتح ويحمل قدره بنفسه». (41)

من ثمة فإن سعدالله ونوس، يريد أن يبني وعيا لا أن يعطي وعيا جاهزا فتأملوا معي يقول سعدالله ونوس أن «يأتي الجمهور وهو يحمل أحزان يومه وهموم حياته فنمتص نقمته على الواقع ونحولها إلى ضحكات تملأ فراغ الصالة، ولايتجاوز تأثيرها عتبة النفس والمسرح، ونفرغه من شحنة غضب كان يمكن أن نوجه إليها سهاما ونفجرها في ذاته نارا

حارقة»(42).

إن بناء الوعي، يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبي، كأن نأخذ عيبا من العيوب ونظهر آثاره، وبذلك نكون قد قدمنا مثالا حيا ودرسا فعليا لهذه الحالة. دون أن ننسى أن المسرح أساسا، عملية جدلية بين الصالة والخشبة.

إذن فهاجس ونوس، هو البحث في المجتمع عن مشاكله وقضاياه... وعن النماذج التي تتحكم في سيرورته وحركته، من هنا حاول بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية المجتمع العربي (43) دون أن يطمح إلى أن يكون المسرح عمل تغيير فوري وراهن» إن فاعلية المسرح في تقديري الآن (كما يقول سعد الله ونوس) هي بالضبط ألا يشغل نفسه في التغيير الثوري والسريع هي أن يكون وسيلة أفق المتفرج معرفيا، وأن يكون في الوقت نفسه، كما قلت وألححت على هذه النقطة، وسيلة جمالية توقد في ذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق مختلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يعممها الفن والإعلام السائد.» (44). لقد أدرك ونوس أن «جدوى الإنسان الرئيسة أو الجوهرية هي أن يكون سياسيا، وأن على كل منا أن يعمل ما يستطيع» (45)، واضعا نصب عينيه هدفين: الوضوح الفكري السياسي أولا، ثم طبيعة المتفرج الذي يريد مخاطبته. وإذا كان هذا هو ما يطلب من المبدع المسرحي، فما هو المطلوب من المتفرج أو المتلقي من أجل خلق تواصل فعال يحقق التغيير؟

إن المسرح في أعم تعاريفه، ظاهرة اجتماعية تتحدد في أبسط أشكالها من متفرج وممثل، وأي تطوير للمسرح يتعلق بهما معا... «فلا معنى لأي إبداع يتطور من غير أن يكون هناك تطور مشابه ومماثل على مستوى الجمهور». (46) فبإمكان المتفرج أن يقوم بدور كبير في توجيه المسرح، لذا وجب تعليمه، وتشجيعه، حتى يباشر وظيفته كمتفرج بشكل فعال، وأول ما يجب أن يقوم به المتلقي، هو أن يغير من سلوكه داخل قاعة العرض، ويتخلى عن سلبيته المتمثلة في جلسته السكونية، التي هي أشبه ما تكون بالخضوع للمناهج التعليمية العتيقة، والتي هي إلى الاستسلام أقرب منه إلى التعلم، الذي يحث على مناقشة ما يجري وتمحيصه وانتقاده وإبداء الرأي فيه.

ينبغي على الجمهور، أن يعي أهميته في أي عرض مسرحي، وكل ما يدور على الخشبة يستهدفه، ويهمه، ويعنيه، لذا عليه أن يتخذ موقفا منه وبناء على هذا الموقف تتحدد قيمة العرض... على المتفرج، أن يحس بالمسؤولية وبأن لمواقفه نتائج هامة وخطيرة أيضا، عليه وعلى أوضاع بلاده. (47) فالمتفرج هو الطرف الأساس، لأي عرض مسرحي، لذلك عليه أن يمارس حقوقه كاملة، عليه أن يؤدي دوره بشكل تام وإيجابي. عليه أن يملأ حيزه في كل نشاط مسرحي، وأن يقبل ويرفض... أن يضغط ويقاطع، عليه ألا يكون سلبيا يأخذ ما يقدم له دون اعتراض ودون تمحيص. (48)

أو عليه حسب سعد الله ونوس «أن يكون واعيا ووقحا، وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا وثقافيا فعالا يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية».(49).

بهذا سيكون العرض المسرحي، هو الحدث المقلق الذي يجمع عددا من الناس، لا يلبثون عند انصهار الخشبة والصالة في وحدة لا تتجزء، أن يحسوا وحدة مشاكلهم وحميميتهم، عبر الارتجال، وأحيانا المشاركة في العرض. ولنا أن نتصور ما يمكن أن ينتج عبر هذا التفاعل بين المتفرجين؟! (50)

وصفوة القول، أن سعد الله ونوس مبدع صنع بالكلمات مسرحيات رائعة، كان يطمح من ورائها إلى تأسيس «الكلمة / الفعل» ويناضل بقلمه كما يناضل الجندي ببندقيته، وعاد يمشي على جرحه وهو يقول: «المناضل الذي أريد أن أكونه، ليس في النهاية سوى كاتب فعله الكلمات (...) إنه ما من هزيمة لعبت فيها الكلمات الدور الذي لعبته في هزيمة حزيران. كنت أحس الكلمة شركا سقطنا في حبائله. كانت خديعة، أو جثة تتحلل، وتتحول غازاتها في دخائلنا خجلا صامتا وعارا باردا (....) وما فائدة الكلمات حين يكون ما نحتاجه هو «الفعل» الذي يغسلنا من دجل الكلمات وعفونتها التي فاحت رائحتها في قيظ الهزيمة؟ ما فائدة الكلمات إن لم يندغم فيها الفعل ويكونها؟» (51)

وبدأ بحثا دائبا عن طموحه الذي يتأسس بالكلمة / الفعل، كلمة عارية مكثفة تكشف الواقع وتغيره في آن... وانتصب السؤال ثانية: هل تستطيع الكلمة أن تكون فعلا حقيقيا؟

وفي فترة اعتقد أن ذلك ممكنا، وغمره إحساس بالتوازن. (52) وبعد مخاض صعب، جاءت لحظة الوضع العسير، وجاء معها ونوس يحمل على أكتافه ثقل التجربة والممارسة... ولسان حاله يقول: «اهتز حلمي، وأخذت تترمد الصورة المتقدة التي اشتعلت في رأسي وأنا أكتب». (53) ليخلص إلى القول والأسى يعتصر قلبه: «الكلمة كلمة، المسرح مسرح، وأن الكلمة ليست فعلا وأن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيبا ومرا. وكان الحلم ينأى منطويا في سراب أو وهم، نعم تبدد الحلم وانطوى، أما الإشكال فبقي في مواجهتي يقلقني، ويدفعني إلى رحلة بحث جديدة.»(54) ولم يتحقق حلمه، فربما «كان خطأ في العمل أو في الحلم نفسه، وربما كان هناك كسل في تحقيق التجربة ومواصلتها.» (55) فلماذا جاءت النتيجة سوداء حالكة كليل حزيران؟ ويأتينا الجواب من سعد الله ونوس: «إنني (مشروع) دائب وقلق كي أكون فعالا في زمني وبيئتي (لكنني) أجد هذا المشروع مطوقا بالصعاب، مهددا بالشكوك والوساوس. وما فعلته حتى الآن لا يستوعب ما أريده».(56) مضيفا، لقد: «كنت أطمح إلى إنجاز «الكلمة - الفعل» التي يتلازم ويندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة معا (.... لكن)

كيف أصوغ «الكلمة - الفعل» وكيف أنجز بالكتابة طموحا مزدوجا أو ربما متعارضا أم أن هذه المحاولة مستحيلة، ومحكومة دائما بالإخفاق.»(57)

هكذا كانت النتيجة التي توصل إليها سعد الله ونوس مخيبة ومرة، صادمة، وربما كارثية أيضا.

وختاما، هل يسمح لنا الحضور البرشتي، في أعمال سعد الله ونوس بإطلاق حكم عام مفاده أن سعد الله ونوس تأثر حد النخاع ببرتولت برشت؟!

إن ركوب هذه الموجة، مغامرة محفوفة بالمخاطر، وغير مأمونة العواقب... خاصة وأننا تطرقنا لقضية واحدة دون سواها، فحصل التقاء ربما قد يكون وليد (الصدفة)، في حين قد يكون بينهما اختلاف كبير في العديد من القضايا الأخرى - وهذا أمر وارد دون أدنى شك - وجانبناه بحكم احترامنا للخط المرسوم سلفا لهذه المقاربة. والحال، أن كل نظرية أو دعوة - كيفما كانت - لا يجب انتزاعها من تربتها ومحاولة زرعها ثانية، وبشكل تعسفي في أرض غير الأرض، وتربة غير التربة، ونجاح أو فشل تجربة، يجب محاكمتها تحت سمائها وليس تحت أي سماء أخرى؛ أي يجب موضعتها في إطارها التاريخي والسوسيوثقافي.

من ثمة، فإن الحضور البرشتي في أعمال بعض المسرحيين العرب، هو حضور مؤقت أو بكلمة أكثر دقة، إنه تقليعة (Mode) نادت بها ظروف معينة تراجعت بتراجع تلك الظروف.

أما بالنسبة لسعدالله ونوس، فمراجعته تعفينا من الخوض في المتاهات التي يمكنها أن تبعدنا عن صلب الموضوع، إذ يقول: «اكتشفت أنه من الصعب جدا، رغم موافقتي التامة وتبني الشخصي لأهم مقولات برشت أنه من العسير جدا تقديم مسرحية لبرشت كما هي لبيئة محلية كبيئة دمشق مثلا» (58) وهو ما يعني أن سعدالله ونوس قدم اجتهادات وتجارب، تراعي خصوصيات المجتمع العربي، دون النقل المحايد والبارد لأهم مرتكزات المسرح الملحمي، مقدما مسوغات للصعوبات التي ذكرها، في قوله: «نحن كجمهور عفوي - وهذا امتياز - ليست لدينا تقاليد مسرحية ثقيلة تنيخ على أكتافنا وتمنعنا مثلا، من معاناة تجربة مسرحية بتلقائية مختلفة، ليس لدينا جمهور متيبس وليست لدينا عادات وتقاليد في الفرجة، وليست لدينا صالات مقسمة تقسيما اعتباطيا وليست لدينا بنية ذهنية للمسرح أو المسرحية المتيبسة، ونطالب بأن نجدها دائما في كل مسرح ندخله.»(59) أي أن لدينا مكتسبات تحتفظ بها الذاكرة الجماعية، وتراثنا المشترك في وطننا العربي الكبير، يسعفنا في صقل تجربتنا المسرحية الفتية، «ذلك فإن التجديدات التي اقتطعت الكثير من الجهد والوقت لدى برشت هي مبذولة لنا بشكل تلقائي، وبعض محاولاته لكسر الإيهام المسرحي تبدو بالنسبة لنا غير مفهومة لأننا لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي، أو لم

تترسخ لدينا تقاليد فرجة تتضمن الإيهام المسرحي».(60)

ومهما يكن من أمر سعدالله ونوس، استجابت ممارسته لتنظيراته أو عاكسه الحظ، حقق الكلمة / الفعل في مسرحه، أو أخفق في ذلك، وجد واقعا لحلمه أو ظل حلمه يحلق في الفضاء دون أن يجد أرضا تأويه أو سماء تقيه.. سواء تكلم قليلا أو غزاه الصمت طويلا، أو العكس، تأثر ببرتولت برشت حد النخاع، أو لامس أهم مقولاته دون التغلغل فيها.. فإنه يبقى «عاشق المسرح بامتياز ووجها من أنضر وجوهه المعاصرة، أثبت جدارته في أعماله الطويلة... (.....) قضيته كانت واحدة: من نحن، ولماذا يحدث لنا وفينا ما يحدث؟ عين إلى الفهم وإلى التحليل وأخرى إلى الحفز والتحريض، عين إلى الواقع المعيش وأخرى إلى التراث والموروث، عين إلى مجددي فن المسرح في الغرب وأخرى إلى الراوي والحكواتي، عين إلى وضوح الفكر ونصاعته وأخرى إلى إحكام العمل الفني وإثرائه، بعبارة واحدة: عين إلى الفعل وأخرى إلى المتعة».(61)

لقد ظل سعدالله ونوس ممزقا بين موقعين «لم يتخل عن الخصوصية الإبداعية لنصوص المسرحية ولم يتخل عن طموحه إلى تغيير البنى السياسة الاجتماعية بهذه الأداة مما يطرح عليها تحديا كبيرا (....) والمتمثل في عجز الإبداع والتعبير على مستوى النص من الانتقال إلى مستوى الواقع السياسي والاجتماعي. فقد نجح في إضاءة إشكالية المسرح وفي تحليل الانقطاعات، لكنه قد مسرح الحل أو حوله إلى حكاية، إلى مسرحية ثانية إلى حلم بجماعية الكلام وعفويته».(62)

ليبقى المسرح والسياسة؛ الإنسان والقضية، وللموضوع صلة.

الهوامش

(1) يمكن الرجوع إلى مداخلة محمد برادة الموسومة بـ: الأدبي والسياسي: جدلية معاقة؟ - مجلة البحث العلمي - العدد: 43/44 - السنة: الثلاثون - 1997. والتي تعرض فيها لهذه الإشكالية في الثقافة العربية يقول: «ما كتب عندنا حول إشكالية علاقة الأدب بالسياسة، لا يندرج ضمن اهتمام نظري أساسي، يكون تراكما وينجز تحيينا للأسئلة، ويرصد التبدلات في طرائق التفكير وبالمقارنة مع الممارسة الأدبية والوعي السياسي» ص :149.

(2) المرجع نفسه - ص: 149.

(3) برتولد بريخت - نظرية المسرح الملحمي - ترجمة: جميل نصيف - عالم المعرفة - بيروت - بدون طبعة - بدون تاريخ - ص :14.

(4) أو جستو بول، نقلا عن: فؤاد دوارة - مسرح المقهورين، رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو من أساسها - مجلة العربي (الكويتية) -

العدد: 272 ـ يوليو 1981 ـ ص: 146.

(5) أحمد بلخيري ـ معجم المصطلحات المسرحية ـ مطبعة سندي ـ مكناس (المغرب) ـ الطبعة الأولى ـ 1997 ـ ص: 118.

(6) عبدالكريم برشيد ـ كتابتنا المسرحية في أفق التساؤل ـ مجلة الوحدة ـ العدد: 58/59 ـ يوليو/غشت 1989 ـ ص: 128/129.

(7) سعد أردش ـ المخرج في المسرح المعاصر ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ـ سلسلة عالم المعرفة ـ العدد: 19 ـ يوليو 1979 ـ ص: 201.

(8) علي عقلة عرسان ـ سياسة في المسرح ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ بدون طبعة ـ 1978 ـ ص: 7.

(9) سعدالله ونوس ـ بيانات لمسرح عربي جديد ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 1988 ـ ص: 41.

(10) أحمد العشري ـ المسرح التحريضي، الإثارة والدعاية ـ مجلة عالم الفكر (الكويتية) ـ العدد: الأول ـ ابريل/مايو/يونيو. 1987. ص: 103/104.

(11) هوبرت هرنج ـ نقلا عن: علي عقلة عرسان ـ سياسة في المسرح ـ مرجع سابق ص: 284.

(12) برتولد بريخت ـ نظرية المسرح الملحمي ـ مرجع سابق ـ ص: 11.

(13) سعد أردش ـ المخرج في المسرح المعاصر ـ مرجع سابق ـ ص: 206.

(14) برتولد بريخت ـ نظرية المسرح الملحمي ـ مرجع سابق ـ ص: 87.

(15) عدنان رشيد ـ مسرح برشت ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ بدون طبعة ـ 1988 ـ ص: 85.

(16) برتولد بريخت ـ نظرية المسرح الملحمي ـ مرجع سابق ـ ص: 88.

(17) فؤاد دوارة ـ مسرح المقهورين.... مرجع سابق ـ ص: 149.

(18) عدنان رشيد ـ مسرح برشت ـ مرجع سابق ـ ص: 93.

(19) يطلق على التغريب في اللغة الألمانية: Verfremdung، وباللغة الإنجليزية: Alicnation، وعند نقاد الدراما في أمريكا: Estrangenet، وفي اللغة الفرنسية فما هو كما ذكرنا: Distantiation، أما في لغتنا العربية فقد درج الدارسون على ترجمته: التغريب أو الإغراب أو الإبعاد في القليل النادر، ولاشك أن الكلمة الأولى لائقة وشائعة.

(20) برتولد بريخت ـ نظرية المسرح الملحمي ـ مرجع سابق ـ ص: 124.

(21) المرجع نفسه ـ ص: 143.

(22) المرجع نفسه ـ ص: 235.

(23) عدنان رشيد ـ مسرح برشت ـ مرجع سابق ـ ص: 237.

(24) المرجع نفسه ـ ص: 243.

(25) المرجع نفسه ـ ص: 90.

(26) سعد أردش ـ المخرج في المسرح المعاصر ـ مرجع سابق ـ ص: 210.

(27) Dialecctique جدلي،

ديالكتيكي. وهو: فن حوار يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول (حسب أفلاطون) - استدلال على وجه الاحتمال (حسب أرسطو) - منطق الوهم (حسب كانط) - إبراز تماسك التناقضات ووحدتها (في نظر هيغل) - استدلال يعتمد المتناقضات وتفاوت الأفكار ليصل من بعد إلى عملية تركيبية (في رأي المحدثين)...

(28) انظر: عدنان رشيد - مسرح برشت - مرجع سابق - ص: 61/62/63/235.

(29) المرجع نفسه: 235.

(30) المرجع نفسه: 71.

(31) المرجع نفسه: 76.

(32) حوار مع: سعدالله ونوس، أجراه: نبيل حفار - مجلة الطريق - العدد: الثاني - أبريل/ماي - 1986 - ص: 95.

(33) المرجع نفسه: 98.

(34) المرجع نفسه: 98.

(35) أحمد العشري - المسرح التحريضي... - مرجع سابق - ص: 124.

(36) المرجع نفسه: ص: 124/125

(37) حوار مع: سعدالله ونوس - مجلة الطريق - مرجع سابق - ص: 97.

(38) رفيق الصبان، نقلا عن عبدالله أبو هيف - التأسيس - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - بدون طبة - بدون تاريخ - ص: 51.

(39) سعد أردش - المخرج في المسرح المعاصر - مرجع سابق - ص: 193.

(40) المرجع نفسه - ص: 201.

(41) حوار مع: سعدالله ونوس - مجلة الطريق - مرجع سابق - ص: 105.

(42) علي عقلة عرسان - سياسة في المسرح - مرجع سابق - ص: 21.

(43) حوار مع: سعدالله ونوس - مجلة الطريق - مرجع سابق - ص: 107/108.

(44) المرجع نفسه - 116.

(45) إسماعيل فهد إسماعيل - سعدالله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح - مجلة الآداب - العدد: 6 - يوليو 1978 - ص: 128.

(46) هيئة التحرير - التأسيس، الورقة الأولى - مجلة التأسيس - العدد: الأول - يناير 1978 - ص: 12.

(47) سعدالله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق - ص: 42.

(48) المرجع نفسه: 43/44.

(49) المرجع نفسه: 43/44.

(50) كان المتفرجون أيام الثورة الفرنسية يتعاركون ويختصمون ويقتتلون أثناء العرض المسرحي ثم ما لبثت أن تبدأ المعركة الحقيقة خارج المسرح.

(51) سعدالله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق - ص: 384.

(52) المرجع السابق - ص: 284/285.

(53) المرجع السابق - ص: 286.

(54) المرجع السابق - ص: 286.

(55) حوار مع: سعدالله ونوس - مجلة الطريق - مرجع سابق - ص: 102.

(56) إسماعيل فهد إسماعيل - الكلمة / الفعل في مسرح سعدالله ونوس - دار الآداب - بيروت - الطبعة الأولى - مايو 1981 - ص: 222.

(57) سعدالله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق - ص: 283 / 286.

(58) حوار مع: سعدالله ونوس - مجلة الطريق - مرجع سابق - ص: 101.

(59) المرجع نفسه - ص: 101.

(60) المرجع نفسه - ص: 101.

(61) فاروق عبدالقادر - صراع المساحات عند سعدالله ونوس - ربيع المسرح - العدد: 1 - الجمعة 25 ماي 1990 - ص: 2.

(62) خالدة سعيد - لغز النص القاتل بين السلطة الكاتبة والرأس المكتوب (قراءة في مسرح سعدالله ونوس) مجلة الطريق - العدد: الثاني - مايو 1985 - ص: 216.

الأقدار الغريبة للمسرح:

التكرار، الزيف، الفوضى

د. حسن يوسفي

غريب حقا أن يكون المسرح باعتباره الفن الأكثر قربا من الحقيقة والواقع، هو الأكثر عرضة لأقدار مثيرة تجعل إبداعه ينبثق من صلب التكرار والزيف والفوضى، أي من كل ما ينافي الواقع ويجافي الحقيقة. لكن ما يخفف، ربما، من وطأة هذه المفارقة، هو أن المسرح يمتلك من القوة ما يجعله يحول كل هذه القيم في الاتجاه الذي يخدم إبداعيته، ويحرره، بالتالي، من حمولتها الأخلاقية. فالتكرار يصبح هو عمق العملية الإبداعية المسرحية نفسها، والزيف يتحول إلى سند لترسيخ الحقيقة المسرحية، والفوضى تصبح منظمة. وكل هذا يمضي في اتجاه واحد هو التأكيد على أن عمق المسرح هو في قدرته على خلق التعايش بين المفارقات مهما كانت درجة غرابتها، وجعل هذا التعايش هو جوهر الإبداع في كل عملية مسرحية.

١ - التكرار قاعدة للإبداع المسرحي:

لا بأس من التذكير، بدءا بأن الأصل في الإبداع كيفما كان هو أن يكون خلقا لا يستند على أي نموذج سابق، ذلك أن العكس يعني، بالضرورة، السقوط في التكرار والاجترار. ولعل الأصل اللغوي لكلمة «إبداع» نفسه يؤكد ذلك. فقد جاء في مادة «بدع» في «لسان العرب»

لابن منظور: «وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال». وإذا كان الاختراع على مثال سابق هو التكرار عينه، فإن ما يستخلص بوضوح هو أن الإبداع والتكرار نقيضان لا يمكن الجمع بينهما.

لكن، كيف يمكن أن نتعامل مع ممارسة إبداعية كالمسرح، تجعل من التكرار قاعدة أساسية في المنطلق وفي المنتهى، في آن واحد؟ هل يمكننا أن نسرع إلى استخلاص أن المسرح لا يمكن أن يكون إبداعا ما دامت سيرورتا الإنتاج والتلقي فيه تتأسسان على التكرار؟ عندما يتعلق الأمر بممارسة يقوم جوهرها على «تعايش المفارقات»، من الصعب أن نسرع في إصدار الأحكام. لذا، نميل بالأحرى إلى توضيح هذه العلاقة التلازمية بين الإبداع والتكرار في المسرح، والكشف عن مظاهرها وأبعادها.

يقول ميخائيل إيزاكاروف: «قد يبدو من قبيل المفارقة الجمع بين مقولتين يبدو أنهما متناقضتان: فالتكرار يظهر أنه يتموقع، قبليا، كنقيض للإبداع. في الواقع، هنا تكمن مفارقة - وكذا خصوصية - الفرجة المسرحية التي هي، بالضبط، اشتغال للتكرار؛ أولا بمعنى العمل الإعدادي للفرجة، ثم بمعنى التعالي النصي، إذا استعملنا مصطلح جينيت GEN-ETTE (1).

يفهم من هذا القول أن المسرح يقيم إبداعه على أساس التكرار من زاويتين: زاوية الممارسة، ثم زاوية الكتابة.

فإذا تأملنا الزاوية الأولى، نلاحظ فعلا أن التكرار هو المبدأ والمنتهى في كل ممارسة مسرحية. فالعمل المسرحي لا ينهض إلا على أساس عملية إعداد قبلية تتطلب إعادة نفس الكلام والحركات مرات عديدة، وبشكل قد يدفع إلى الضجر أحيانا. من ثم، تبدو مهمة رجل المسرح، سواء كان مخرجا أو ممثلا أو تقنيا، هي امتلاك القدرة على محاربة الضجر. فالتكرار، إذن، قدر لا مفر منه، وبدونه لا تقوم للإبداع قائمة. ولعل اللغة الفرنسية قد حسمت هذه العلاقة القدرية بجمعها بين دلالتي كلمة Repetition (2)، التي تعني في آن واحد، التكرار والتدريب السابق على إقامة العرض المسرحي.

إذا كان الأمر على هذا النحو في المستوى الأول المتعلق بدائرة «الإنتاج» حيث التكرار مصدر الإبداع، فإن ما يجري في دائرة «التلقي» «لا يعمل سوى على ترسيخ هذا الحضور القدري للتكرار في الممارسة المسرحية. فلا مناص للقائمين على العرض المسرحي أو المنجزين - بلغة أو برسفيلد - من القيام بنفس العمل كل مرة، ضمن سياقات زمنية ومكانية مختلفة، حسب ما تمليه شروط العرض المسرحي أمام متفرجين، مما يفتح الباب على مصراعيه أمام تسرب الضجر مرة أخرى، بشكل يهدد كيان الفرجة بكامله. وعليه، فلا عجب أن نجد بيتربروك، مثلا، باعتباره أحد أبرز صناع الفرجة في مسرح هذا القرن، يقترح فكرة مثيرة للتخفيف من أثر

هذا الإكراه، وتتمثل في تحويل الضجر إلى قوة. يقول: «إن أعظم مبدأ إرشادي عرفته في عملي، هو المبدأ الذي أعطيه جل اهتمامي، ألا وهو الضجر في المسرح، يبدو الضجر، مثله مثل مكر الشياطين يمكن أن يظهر في أية لحظة، لأبسط الأشياء وتراه قد أمسك بك، إنه ينتظر، وهو شرس. إنه دوما يكون على استعداد ليتسلل ويشرع في العمل، إما إيماء أو عبارة. وحالما يدرك المرء ذلك، فإن كل ما يحتاجه المرء هو أن يثق في مقدرته المخزونة في داخله على أن يصبح ضجرا، ويستخدم ذلك كمرجع (.....) لاشك بأن كل شخص لديه نصيب من الضجر يختلف عن الآخر. إن ما يجب أن ينميه المرء في نفسه، ليس له أية علاقة بالقلق وقلة الصبر. إن الضجر الذي أتحدث عنه هو الإحساس بعدم استمرارية الانجذاب نحو الموقف الدرامي المتجسد.»(3). واضح، إذن، أن لهذا الإحساس علاقة بالتكرار. لذا، لا نستغرب أن يختار أو جينيو باربا صورة مثيرة للتعبير عن شراسة التكرار وأثره على رجل المسرح، قائلا: «إن التكرار شبيه بمبارزة أسد مروض سيصبح في ما بعد، أي أثناء الفرجة، متوحشا.» (4). ويبدو أن الطرف الذي يتحمل شراسة هذه المواجهة مع قسوة التكرار، أكثر من غيره، هو الممثل. ذلك أن الإشكال بالنسبة إليه يتجاوز البعد المهني ليصبح ذا بعد وجودي، كما يرى سارتر في مسرحيته Le Kean، التي اختار بطلا لها ذلك الذي تتطلب مهنته تكرار خطابات الآخر (أي الممثل). والذي يطرح الإشكال الوجودي - أي إشكال أصالة الفعل - بالنسبة إليه بنوع من الحدة والوثوق منقطعي النظير.»(5). فالممثل يجد نفسه بين سندان إعادة كلام ليس له، وبين مطرقة تكراره مرات عديدة، وهو وضع ليس سهلا وقعه النفسي عليه، بالنظر إلى صعوبة المهنة من جهة، وتداعياتها الوجودية من جهة أخرى.

وإذا انتقلنا إلى زاوية الكتابة، فإن الإطار الذي يصبح فيه التكرار قاعدة للإبداع هو «حوار النصوص»، أو ما يعرف بالتناص؛ وهو إطار لا يخص المسرح وحده، كما هو معروف بين دارسي الأدب. لكن المسرح، مع ذلك، يحتفظ بنوع من الخصوصية تبلور تجربة ما يعرف ب «المحاكاة الساخرة parodie التي يعد كل من فكتور هيجو ووليام شكسبير وغيرهما من أبرز ضحاياها. فغالبا ما أخذت نصوصهم وأعيدت كتابتها بشكل ساخر.

وإذا ذهبنا بعيدا في تأمل هذه العلاقة القدرية بين الإبداع والتكرار في المسرح، فإننا نلاحظ أن ما يجعل الإبداع المسرحي اشتغالا للتكرار، و«فعل إعادة acte de reiteration، هو الأداة الأساسية نفسها التي يعتمدها المسرح، وهي الحوار، «ذلك أن من يقول حوارا يعني محادثة In-terlocution وبالتالي تكرارا، وأقول «بالتالي تكرارا» من حيث كون الشفوية تتطلب - لأسباب تتعلق بتقوية الذاكرة - نوعا من الإعادة»(6). إن التكرار، إذن، يحاصر الممارسة

الإبداعية المسرحية من كل جانب. لذا، فإن مهمة رجل المسرح تكمن في تكييف هذا القدر في الاتجاه الذي يخدم إبداعية المسرح، وفي خلق نوع من التعايش المنتج يخفف من أثر المفارقة، ويبعد الضجر عن نفوس المشتغلين معه والمتلقين لفرجته، على حد سواء.

2. الزيف سند الحقيقة المسرحية:

هل نتصور ممارسة مسرحية خارج دائرة الزيف، أي تزييف الواقع والحقيقة؟ لا أعتقد ذلك، وإن كان المطلوب هنا وضع الزيف خارج نطاق الأخلاق، وفهمه، بالتالي في سياق جمالي محض له علاقة بما يصطلح عليه ب «الفرجوي le spectaculaire»، وبتلقيه أيضا. في هذا الإطار أستحضر كلاما لأحد صناع «الزيف المسرحي» بامتياز، في مشهدنا الثقافي المغربي هو الطيب الصديقي. يقول فيه: «المسرح فن مباشر حيث البشر يخاطب البشر. هذه هي القاعدة الأولى. ولكن ما يستعمله المسرح هو الأدوات المسرحية التي يلتجيء إليها. هي أدوات مزيفة، مثلا تضع صندوقا بلاستيكيا في وسط الخشبة وعلى رأسك تاج كارطوني وفي يدك عكاز، وتردد: هذا عرشي، وهذا تاجي، وهذا صولجاني. لا أحد يناقشك، ثم تقول كلاما كتبه شكسبير منذ ثلاثة قرون خلت، ويعرفك الناس بأنك، مثلا، محمد عفيفي، بما أننا نتكلم عن شكسبير. يعرفونه بأنه ليس إنجليزيا ويعرفون بأن شكسبير كتب بالأنجليزية وليس بالعربية. هذه المواد كلها مزيفة، ومع ذلك يستطيع هذا الممثل أن يؤثر علينا حتى تسيل دموعنا.

نعيش بمواد مزيفة ومغلوطة ولا تمت للحقيقة بصلة. فالديكور واللباس والكلام لا علاقة له بالحقيقة. هذه كلها مواد اختارها المخرج مع المؤلف واستطاعا أن يؤثرا على الناس.»(7).

عندما نتأمل هذا القول نكتشف أن الوجه الثاني للمسرح هو الزيف. وما دام الزيف في المسرح يتخذ أشكالا مختلفة، تتجاوز أحيانا خلق عوالم احتمالية أو وهمية نحو صياغة مظاهر «يوتوبية» فإن الإغراق أو التجاوز كمظهرين للزيف يضعاننا في صميم خاصية أساسية ذات علاقة مباشرة بالمسرح، هي خاصية «الفرجوي»، لا سيما وأن «التمسرح والفرجوي، كلاهما يتموقع إلى جانب التجاوز والإسراف والتفخيم.»(8).

وإذا كان السياق لا يسمح بالوقوف طويلا عند الدلالتين المعجمية والاصطلاحية «للفرجوي» وتمظهراته عبر تاريخ المسرح الطويل، فإن ما يتعين ترسيخه هنا، هو هذا التعريف، على الأقل، الذي يفي بالغرض بالنسبة إلينا، والذي يحدد الفرجوي كما يلي: «الفرجوي، إذن، هو ما يثير الحواس، ويثير اهتمام من يرى أو يسمع بسبب نوع من الطابع اللايومي، والمظهر الاستثنائي اللامنتظر، ومن تجاوز

معيار مسلم به. الفرجوي في المسرح، هو كل لحظة تنتج أثر صدمة بصرية، سمعية، انفعالية، تستولي على المتفرج، ليس بواسطة ما يقوله النص، وإنما بالكيفية التي يقال ويعرض ويتم إخراجه بها. إن الفرجوي يؤثر على جسد الجمهور بشكل فيزيولوجي».(9).

يتعلق الأمر، إذن، من زاوية الإنتاج، بصيغ للامنتظر والمثير والخارج عن القاعدة أو المعيار. أما من زاوية التلقي، فالأمر يتعلق بصيغ لاستغراق المتفرج، وشل قدراته العقلية مقابل تحرير انفعالاته (يمكن أن يصل المتفرج أحيانا إلى البكاء). لذا، «غالبا ما اعتبر الفرجوي نقيضا للعقلاني، ذلك أن لحظة التفريغ لا تسمح بوقت للتفكير. فأثر الفرجة يفرغ الوعي ويجمد الفكر.»(10).

إن هذه الخصائص المميزة للفرجوي هي التي تجعلنا نفهم لماذا كان المسرح الكلاسيكي أقل فرجوية من غيره، لا سيما وأن «الجمالية الكلاسيكية تتطلب، كما نعلم، هذا التشابه مع الطبيعة، لكن مع طبيعة مرئية ومصححة عن طريق العمل الموحد والكوني. من ثم، فإن مفهومين يسندان هذه الجمالية هما: الاحتمال واللياقة اللذان يولدان ممنوعات منها: لا يمكننا أن نصور في المسرح إلا ما يستسيغه النظام العام والإنساني، ومن ثم فالغريب يقصى منه.»(11).

في ضوء هذه الإشارة إلى المسرح الكلاسيكي يتأكد لنا أن المسرح دخل باب الزيف من بابه الواسع يوم اكتشف خاصية الفرجوي، وأن صانع هذا الزيف هو المخرج ولا أحد غيره، خصوصا وأن المجال الحيوي للزيف المسرحي، بكل الأشكال التعبيرية، هو العرض المسرحي، أي «الجانب الأكثر حرفية في المسرح.»(12). وعليه، فإذا كان الفرجوي الذي يصنعه المخرج يتحقق اعتمادا على إجراءات المبالغة والإفراط، فإن المؤكد هو أن «كل فن يتطور أيضا بفضل مبالغاته. ومن ثم، فإن المبالغة في الإبداعية لا يمكنها إلا أن تفيد الفن الدرامي»(13). ألا يمكن القول، إذن، إن الزيف باعتباره مبالغة في الإبداعية هو مستقبل الفرجة نفسها؟.

3- الفوضى أو نظام «الجلبة المسرحية»:

من بين كل الاستعارات التي نحيا بها في اليومي والثقافي، لا نجد واحدة أبلغ من «الجلبة المسرحية» للتعبير عن هذا القدر الغريب الذي يجعل من الممارسة المسرحية مجالا لاختلاط الأصوات بامتياز، أو بعبارة أفصح، مجالا للفوضى. ذلك أن «الفوضى بالنسبة للمسرح مصدر أساسي أو قدر يصعب التخلص منه لأنه نتيجة طبيعية لتعدد الأنساق التعبيرية فيه، وتعدد الذوات المرسلة للخطاب (في المثل الشعبي يقال: «كُلْهَا يَلغي بَلْغَـاه»)، وهذا ينطبق على المسرح، وهو سبب الفوضى فيه، نظرا لتعدد المنجزين praticiens، بلغة (آن أوبر سفيلد)، بالإضافة إلى تعدد

الذوات المتلقية وعدم تجانسها وتعدد ردود أفعالها المتنوعة (ضحك، بكاء، صفير، صراخ، ضجيج، حوارات ثنائية، همسات.... الخ».(14)

في المسرح، إذن، نجد أنفسنا أمام فوضى من نوع خاص، يمارسها كل واحد - سواء من موقع الإنتاج أو التلقي - انطلاقا من حق يمكن أن نطلق عليه هنا الحق في الفوضى «وذلك على غرار» الحق في الهذيان الذي طالما دافع عنه أنطونان أرطو. لكن ممارسة هذا الحق لا تتم بشكل اعتباطي قد تجعل من الفوضى مفهوما مبتذلا، بقدر ما تتم انطلاقا من عقد أو ميثاق، غير موقع بالضرورة، لأنه بديهي، ويمكن أن نسميه هنا «ميثاق الفوضى المسرحية». يبدأ الإعلان عن هذا الميثاق بنشر خبر فرجة ما، أو وضع ملصق مسرحية في فضاء عمومي، وينتهي بالانصراف الهادئ للمتفرجين من قاعة مسرحية بعد إسدال ستار الخشبة. وبين ثنايا بداية الميثاق ونهايته، تحضر سلطة القائم على بلورة هذا الميثاق وإخراجه إلى حيز التنفيذ، أي سلطة المخرج. إن هذه الشخصية تملك من «السحر الحلال» و«الجبروت الجميل» ما يجعلها تجمع الناس، من مختلف الشرائح والأعمار، من أجل ممارسة حقهم في الفوضى، لكن من داخل نظام يخطط له هو وينفذ بنوده وفقراته بإتقان.

إن الحرص على تخطيط هذه «الفوضى المنظمة» وتنفيذها هو الذي يجعل مهمة المخرج خطيرة. ف إذا كان الغرب قد خلق اسم المخرج ثم مهنته، فلأن الخشبة ستصبح مجالا لكل حسابات المجتمع، وفضاءه السياسي.»(15). من ثم، فلا غرابة أن يكشف تاريخ المسرح عن المصير المفجع الذي قد يلقاه مخرج ما، لاسيما إذا ما انساق مع هواجسه أو استيهاماته الفوضوية، وحاول تجسيدها فوق الخشبة بكل الوسائل الممكنة والمستحيلة. وهنا يحضرني نموذج ما يرهولد، أحد أبرز المخرجين الروس خلال بداية هذا القرن، والذي حصدته الآلة الستالينية. هذه «الآلة الجهنمية» التي لم تجد من حل لوضع حد لـ « فوضاه المنظمة» سوى الاغتيال، ما دامت هذه الفوضى المسرحية الخطيرة تثير الذكاء، وتستحث الاهتمامات وتستفز المعارف، وتضع، بالتالي، كل حسابات المجتمع موضع شك وتساؤل دائمين. ألا يمكن القول، إذن إن حيوية كل مجتمع مرتبطة بما يعيشه من «جلبة مسرحية»، وبما ينبثق عنها من نظام اجتماعي وسياسي جديد؟!.

الهوامش:

(1) - Michael Issacharoff - Repetition et Creation (in) Theatre et Creation: Textes reunis et presentes par Emmanuel Jacquart - Edit CHAMPION - Paris 1993 - p47.
(2) - Ibid - p 47.
(3) - بيتربروك - ليس هناك أسرار - ترجمة غريب عوض - كتاب الصواري (١) - الأيام للنشر - مارس 1998 -

البحرين - ص 38.

(4) - Eugenio Barba - L'archipel du theatre - contrastes Bouffonneris 1982 - p36.

(5) - Michael Issacharoff - op cit - p 47.

(6) - Ibid - p 58.

(7) - حوار مع الطيب الصديقي - «الاتحاد الاشتراكي» 11 أكتوبر 1999 ص 7.

(8) - Le Spectaculaire - Sous la direction de Christine Hamon - Sirejols/Andre Gardies - Cahiers Du GRITECALEAS EDITEUR Mars 1997 - p.7.

(9) - Beatrice PICON - VALLIN - le spectaculaire de masse: du Theatre au Cinema (Eisenstein dans le contexte theatral Sovietique (in) le Spectaculaire op.cit - p63.

(10) - Dominique CHATEAU - pour une esthetique du Spectaculaire (in) le Spectaculaire - op.cit-p111.

(11) - Anne SANCIER - CHATEAU - le Spectaculaire dans le Theatre classique (in) le Spectaculaire - op.cit-p55.

(12) - Colette Weil - La Mise en Scene: Tradition et Creation (in) Theatre et Creation op.cit - p109.

(13) - Ibid - p 122.

(14) - حسن يوسفي - المسرح ومفارقاته - مطبعة سندي 1996 - ص 98.

(15) - Robert Cantarella - Le monde sur un plateau - Le monde de l'Education de la culture et de la Formation N 265 Decembre 1998 - p36.



اتجاهات المسرح التجريبي

● محمد عزام

إذا كان المسرح قد بدأ بداية تقليدية، فإنه انتهى إلى التجريبية، وإلى اتجاهات أقل ما يقال عنها إنها فوضوية، هذا من جهة الشكل، أما من ناحية المضمون فقد وضع الأدباء نصب أعينهم السؤال التالي:

كيف تغيّر العالم؟

وبناء عليه، فقد قدّموا ثلاث إجابات هي: بالتكنولوجيا، أو بالمسيحية والفلسفة الشرقية، أو بالعودة إلى البدائية..

وقد أدان أدباء مثل ثورو، وإمرسون، نزعة التصنيع في القرن ١٩، ودعوا إلى العودة إلى الطبيعة. كما تجلت هذه النزعة، في الحياة الاجتماعية، لدى (الفروتلاند) المستوحاة من فورييه، و(الاونيدا) التي يمارس فيها الزواج المتعدد، و(نيو هارموني) التي مهدت لظهور الكومونات الهيبية. كما تجلت هذه النزعة، في المسرح، في رفض (سلطة الفرد)، سواء كان مؤلفا، أو مخرجا، أو ممثلا، والعودة إلى (المشاركة) في قضية (الارتجال الجماعي).

وأما دعاة (التكنولوجيا) فقد رأوا أنها هي التي تحقق السعادة للفرد، وشاركهم (مسرح الحدث) هذا الأمل، فاستخدم السحر الإلكتروني في عروضه المسرحية، حتى توصلوا، أخيرا، إلى أن التكنولوجيا، وحدها، غير كافية لتأمين السلام للبشرية، لأنها ليست سوى أداة بيد من يديرها.

ومن هنا جاء (المسرح الفقير) بديلا: يرفض النظام الليبرالي ونقيضه، ويلجأ إلى (الجسد الإنساني) الذي شوّهته عصور القهر والكبت والحرمان. فيحرره من هذه القيود، ويعيد إليه جماله، عن طريق استعادته غرائزه الحيوانية، وبهيميته، وقابليته على الاستمتاع، لا بأعضائه التناسلية فحسب، بل بمجمل أعضائه وأعصابه، داعيا إلى أن «المركز في كل مكان». وبفضل هذه الحرية يتخلص الإنسان من الروادع الجنسية، ومن القمع الاجتماعي. ويصبح المسرح دواء وشفاء للمصابين بالعصاب وعدم التكيف الاجتماعي (نظرية التطهير الأرسطية)، بدلا من أن يلجأوا إلى العيادات النفسية أو المصحات العقلية.

ويمكن تصنيف المسرح زمنيا، في الاتجاهات التالية:

١ ـ المسرح الحدثي:

نشأ المسرح الحدثي (Happening) عام 1952 على يد (جون كاج) المولود عام 1912 في لوس أنجلوس، الذي اهتم بالأصوات، ورأى أن مهمة الفن هي محاكاة الطبيعة في عملها، وأن مهمة الفنان هي أن يلغي الفروق بين الفن والحياة، وذلك عن طريق تجربة المشاهد للوسائل المتغيرة باستمرار. أما مضامينه فقد استمد بعضها من الفلسفة الروحية الشرقية، التي تدعو إلى الصفاء والإشراق، وترى كل شيء رائعا ومقدسا.

وقد قدم جون كاج مسرحيته في الجامعة، في مسرح تتسع مدرجاته الخشبية لأربعة آلاف شخص. وقد اندمجت فيها المحاضرة بالتمثيل، بالطرف والصمت، عبر آلة إلكترونية تتلاعب بنغمات الصوت، وتوزعها على أمكنة مختلفة..

وفي ساعة المناقشة، بعد انتهاء العرض، سأله أحد آباء الطلبة:

ـ لقد جئت لأسمع محاضرة، لكنني لم أفهم شيئا. لقد غدت كلماتك فوضى مرعبة.

ـ تفترض المحاضرة أن يمتلك صاحبها وحدة الحقيقة، أما أنا فكنت أريد أن أمنحكم جميعا إمكانية الاختيار الفردي للأصوات، أو لأي فكرة تنال إعجابكم، حسب أذواقكم الشخصية، عارضا أمامكم كل متغيرات الحياة.

والواقع أن (الحدثية) لم تستقطب المسرح فحسب، بل شملت معظم الفنون، كالرسم، والرقص، والموسيقى، والسياسة.. إلخ. لكن المسرح، هو وحده، الذي جنّد هذه الفنون جميعا في خدمته.

أما في (المسرح الحدثي) فإن المرء يستطيع أن يقرأ، ويغني، ويرقص على هواه، حيث يلغى البعد بين الفن والحياة: «يجب أن نحافظ على الخط بين الفن والحياة مرنا، وغير مميز قدر المستطاع».

وتبدأ (الحدثية) منذ اللحظة التي يدخل الفنان في الإطار نشاطات تم الاتفاق عليها. ويجب أن تضم المشاركة في الأداء أكبر عدد ممكن من الناس: الرجال، والنساء، والأطفال، والشيوخ، وحتى الحيوان. وبالإجمال: الطبيعة بكاملها. وذلك بإلغاء دور المشاهد لصالح المشاركين، تحقيقا لهدف (الحدثية) من إيقاظ الفكر.

وفي صيف 1966 نزلت (الحدثية) إلى الشوارع، فاجتاحت الحيوانات البلاستيكية والألعاب الضخمة الشواطئ، لتسلية الناس، واستمرت هذه الألعاب أسابيع وأشهرا.

لقد نشأت (الحدثية) في ظل الحرب الفيتنامية، وحركات الحقوق المدنية، والثورات الطلابية، فجاءت كموجة معارضة للمجتمع الأمريكي، مما منحها حريتها، وعفويتها، ونشاطها: ففي عام 1968 كان الكولونيل (بول آكست) يشرح للطلاب، في جامعة كولومبيا، قانون الخدمة العسكرية. ظهرت في نهاية القاعة مجموعة صغيرة من الطلاب، تحمل الأعلام،

وتطلق أصوات الأبواق والطبول. وانتهز أحدهم جو الفوضى، فتقدم من الكولونيل، وقذف في وجهه قطعة (كاتو). ويمكن أن يعد هذا (الفعل) تعبيرا عن (حدث) يندمج في الفن.

والواقع أن (الحدثية) تعني محاكاة القوى الموجودة بوسائل صوتية، ومرئية، ومكتوبة، أومحكية. وعرضها بطريقة تجعل الجمهور يشارك فيها. وفي معالجة (الموضوع) ترغب (الحدثية) في تفتيته، بدلا من التركيز عليه، مما لا يسبب إلا زيادة العداء. وبهذا تصبح (الحدثية) مخططا للانطلاق، أو ورقة عمل. ثم يبدأ (المسرح الشامل) الذي يحوي الرقص، والشعر، والأفلام، والموسيقى، والعروض الضوئية، والآلات الضخمة، وكل ما هو متوقع، وما هو غير متوقع..

وقد ترك (جون كاج) تلامذة تابعوا مسيرته في هذا المسرح، من أمثال (جاكسون ماك لو) الذي قدَّم مسرحيته (العروس) 1960 التي استخدم فيها تقنيات (المسرح الحدثي) الذي خرجت من معطفه نظريات (المسرح المفتوح).

وفي عام 1963 قدم أولدنبرغ Ol-denburg مسرحية (الجسم الآلي) في لوس أنجلوس. استخدم فيها شاحنة، وعربات سوداء طويلة، وقطع زجاج متناثرة على الأرض، وأغلفة سيارات، وتماثيل عرض أزياء ضخمة، ونوافير ملونة، وإضاءة متناوبة لمصابيح كهربائية، في (خلطة) عجيبة، ليست بذات موضوع.

أما (كين ديوي)، المولود عام 1934، فقد اهتم بالصوت، والضوء، والآلة. وقدم مسرحية (سوء تفاهم) لكامو، لكن بشكل أظهر فيه بنيتها الداخلية، حين بدل الأدوار بمقطوعات موسيقية، كما قدم مسرحيته (الهبة) التي عرضها على (مسرح الأمم) في باريس عام 1963، وفيها يعتمد أسطورة بروميثيوس الذي وهب النار للبشر.

وقد أسهم الهيبيون في بعض مشاهد (المسرح الحدثي). يقول (جيري روبين)، أحد زعمائهم: «إن حركتنا جزء من مسرح الثوار، وخططنا المرحلية تعتمد على الأزمات والمفاجآت والحوادث المباغتة والتحولات العنيفة».

*****

٢ ـ المسرح الحي:

أسسه (جوليان بيك)، و(جوديت مالينا) حيث قدما في عام 1951 أربع مسرحيات في منزلهما. وقد كان جوليان صديقا (للحدثيين)، وكانت جوديت صديقة في حلقة (بيسكاتور) صاحب نظرية (المسرح السياسي) الذي كان قد غادر أوروبا عام 1939 إلى أمريكا.

والواقع أن (المسرح الحي) نشأ على أنقاض (المسرح الحدثي)، مستفيدا من تجربته وتراثه: مشاهد متقطعة، طقوس سرية، ارتجال جماعي، مشاركة الجمهور، فوضوية.. إلخ، في محاولة لتجاوز (آرتو)، و(ستانسلافسكي). وإذا كان (الحدثيون) يخصصون أدوارا محددة بدقة للمشاهدين، ويوزعون الممثلين

بين المشاهدين، فإن الأمر تعدى ذلك في (المسرح الحدثي)، حيث تجاوز المشاهدون الحد الفاصل بين الخشبة والصالة، ولم يعودوا يعرفون ماذا عليهم أن يفعلوا. وهذا ما دفع بالجمهور إلى توجيه اللوم إلى هذا المسرح.

وعقد الستينيات هو الفترة الذهبية للمسرح الحي، حيث امتد من أمريكا إلى أوروبا، وامتدت تقنياته إلى اليوغا، والارتجال الجماعي، والمشاركة، والمسرح الحر، أخذا بالمبدأ الذي اعتمده (جوليان بيك)، المؤسس الحقيقي للمسرح الحي: «المسرح الحي هو المسرح الحر. علينا أن نترك الحديث للجمهور».

*****

٣ ـ المسرح المفتوح Open Theatre:

قام بتأسيسه عام 1963 (جو شيكين)، المولود في نيويورك عام 1935، من أصل روسي، وكان قد اتبع دروسا في الفن المسرحي في معهد (أيوا)، ومثّل أدوارا في مسرحيات تقليدية، ثم وجد أنها تعلم الممثلين استخدام ذواتهم، لكنها تجمدهم في أنفسهم عبر الاستبطان، وكان يحلم بعرض مسرح اللامعقول، فرأى أنه ينبغي تجاوز (المسرح التقليدي)، ومسرح (النجم) الواحد، إلى روح الجماعة، واللقاء بالجمهور. وكان يقول: «المسرح مكان يتقاسم فيه الممثلون والمشاهدون تجربتهم».

لقد أخذ (شيكين) من (المسرح الحي)، وعمل معهم. وهو مدين لهم بالكثير. وكان يقول: «لقد غيروا حياتي. لكنني عندما كنت معهم، لم يمثلوا مرة واحدة بأسلوب الارتجال».

وقد استخدم (المسرح المفتوح) الارتجال في مسرحياته: الأفعى، والآخرة، كما استخدم، أحيانا، القناع، في مسرحية (المقابلة) عام 1966، وموسيقى الجاز في مسرحية (المحطة)، والغناء والرقص الجماعيين في مسرحية (روك فيتنامي) 1966. حيث يتحول الممثلون إلى أطفال تهدهدهم أمهاتهم، ويستدعون إلى الجيش، فيكوّن الجميع قطع طائرة هليوكوبتر. ثم ينقسمون إلى فيتكونغ وإلى محققين. وتتحول الشخصيات إلى جلادين، وفلاحين، وفتيات جيشا. وعندما يموت الممثلون جميعا، بفعل قصف الطيران، يكون المشاهدون قد شاركوهم مصيرهم. وإمعانا في بعث الإحساس ينهض الممثلون ليلمسوا أكتاف المشاهدين.

وفي عام 1969 عرضت في نيويورك مسرحية ارتجال جماعي: بلا بطاقات، ولا أموال، جلس فيها المشاهدون على الأرض. وحين بدأ قرع الطبل، برز الممثلون من كل مكان، فملأوا الصالة موسيقا وجلبة، وتقمصوا شخصيات أسطورية ومعاصرة.

والواقع أن (المسرح المفتوح) قد أصبح منذ عام 1967 من أكبر المسارح الأمريكية تأثيرا، ذلك أنه يهتم دائما بتطوير تقنياته ومضامينه، ويرغب في أن يقيم مقابلة العالم المتغير والبنى الآلية للمجتمع، فوراء أقنعة (الناس الكاملين)، ووراء الأشخاص (الآليين)،

يبحث (شيكين) عن (الأبعاد الداخلية)، ويظهرها. في محاولة لإظهار (الإحساس) المشترك مع الآخرين. وحين يعجز عن التعبير باللغة، يلجأ إلى التقنية.

ومن المسرحيات التي عرضها هذا المسرح مسرحية (تحيا أمريكا) 1967 من تأليف (جان كلود فان ايتالي) Jean Itallie وهي تضم ثلاث قطع مسرحية، تتحدث إحداها عن مديرة نزل تتغنى بميزات فندقها أمام زوجين أبكمين. لكنهما يتخلصان منها بكتابة كلمات بذيئة على الجدران، وبتحطيم كل شيء في الغرفة. وتنطلق رؤيا إيتالي من أن المجتمع الأمريكي مريض، وأنه يتجاهل العنف بتغطيته بشعارات الرفاه والديمقراطية، وأن (النزل) ليس سوى رمز لتلك الأكذوبة التي ترى أن فيه كل ما يبتغيه المرء من راحة وسعادة.

وتتحدث القطعة المسرحية الثانية عن عزلة الفرد عن منظومته الاجتماعية، حيث تصور الطقوس الآلية، وأساليب القمع في مكتب التوظيف.

وقد أسهم في (المسرح المفتوح) عدد كبير من الأدباء أمثال (ميغان تيري) M. Terry، و(ميكائيل سميث M. Smith» و(ماري إيرين فورنس M. Fornes وغيرهم ممن حققوا نجاحا كبيرا. كما أسهم فيه كثير من المخرجين، والممثلين، والنقاد..

*****

٤ ـ مسرح الحقول:

أبدعه (لويس ميغل فالديز) L. M. Valdez عام 1965 في ديلانو بكاليفورنيا، متأثرا بعروض سان فرانسيسكو الإيمائية، وبمسيرة أكثر من ألف عامل زراعي مضرب في شوارع المدينة عام 1965، حيث كان فالديز في الرابعة والعشرين من عمره. وقد شهد استغلال العمال الزراعيين في الحقول والكروم من قبل الشركات الكبرى وأصحاب الملايين. فرغب في إيجاد مسرح (حقول)، يصور آلامهم وآمالهم. مسرح فقير وبسيط، يشاهده العمال ويمثلون فيه. ويقدم عروضه على صندوق شاحنة، أو في الشوارع، أو الحدائق العامة، ويشرك فيه الاستعراضات، والأغاني، والموسيقا، والرايات، ويجعل من الجمهور جوقته.

ورغم أن (مسرح الحقول) هو مسرح عمالي، إلا أن جولاته قادته إلى المدن والجامعات. ولكن ما يؤخذ عليه أنه مسرح فئوي، يكتفي بعرض مشكلات العمال الزراعيين فحسب.

*****

٥ ـ مسرح الكروش ـ Gut Theatre:

أسسه (أنريك فارغاس) عام 1967، بمساعدة السود والبورتوريكيين في نيويورز، وكلمة Gut تعني (الكروش)، فهو مسرح ذو كروش، أي يأخذ المتفرج من بطنه!

و(فارغاس) هو كولومبي، وهو عضو في فرقة (الكوميديا ديلارتي).

وقد قدم إلى نيويورك عام 1960 وعمره تسعة عشر عاما، فكتب المسرحيات، ونظم مواكب تجوال في احتفالات طقسية، وشكل فرقة (المسرح المستنرتج) في حي هارلم.

وتتمثل رغبة (فارغاس) في الذهاب إلى الناس حيث هم، وأن ينتقل المسرح إليهم، لا أن ننقلهم إلى المسرح. وأن نشركهم في العمل المسرحي المرتجل، فيختلط الممثلون بالمشاهدين في الشارع أو الساحة أو الحي الذي تقدم فيه المسرحية، دون ديكور ولا أضواء ولا تقنيات.

*****

٦ ـ مسرح الخبز والدمى ـ Bread and Huppet:

نشأ في أوروبا، في الستينيات، في الشوارع والساحات والكنائس. وفيه يقوم رجل وامرأة بتوزيع قطع من خبز الشوفان، تصنعه الفرقة، على جمهور المشاهدين، في الصف الأول، في محاولة لتأكيد أن (المسرح ضروري للإنسان كالخبز).

ويعد (بيتر شومان) مؤسس هذا المسرح. وهو من مواليد عام 1934 في ألمانيا، درس النحت، وقاد مجموعة للرقص الحديث في ميونيخ. وفي عام 1961 رحل إلى نيويورك، حيث قدم أول عروضه (رقصة الأموات) في كنيسة، ثم صار يقدم عروضه المسرحية في الهواء الطلق.

في مسرحيته (النار) عالج شومان موضوع الحرب الفيتنامية، مستخدما الأشكال، والأضواء، والألوان، والحركات. ولم يكن يصعب عليه العثور على ممثلين دون أجر، فقد كان يجد دائما أطفالا ومتطوعين يعملون لمجرد الرغبة والهواية.

وفي مسرحيته (رجل يودع أمه) يستخدم شومان تقنية (المسرح الشامل) الذي تتجاوب فيه الفنون جميعا، على الرغم من كونه مسرحا فقيرا، فقد وظف الأشرطة المسجلة، والأقنعة، والدمى، والأضواء، وتوخى إشراك المشاهدين في (إبداع) المسرحية التي يعدها عملا فرديا وجماعيا في آن. حيث الكل يسهم في العرض المسرحي الذي يمكن أن يقدم في أي مكان: في المصنع، أو في الشارع، أو في الكنيسة... إلخ.

ولم يقتصر (مسرح الخبز والدمى) على تقديم المسرحيات المعاصرة، بل تجاوز ذلك إلى تقديم المسرحيات الدينية والأسطورية، مستمدا من الميثولوجيا الإغريقية ما يصور الصراع بين الخير والشر في هذا العالم.

*****

٧ ـ مسرح لا ماما التجريبي ـ La Mama:

لا تختلف تقنية (مسرح مقهى لا ماما) عن تقنيات (المسرح الحدثي)، و(المسرح المفتوح): فالارتجال، وإشراك الجمهور، والحدث المحسوس، والأدوات الموسيقية، والحركة الدائمة، كلها تقنيات يوظفها هذا المسرح الذي أسسه (فريد ستيورات) Fred وأخته (آلن)، في نيويورك عام 1961.

وأول عرض قدمه هذا المسرح هو

(الذراع) عن قصة لتينسي وليامز، في قبو لا يتسع لأكثر من خمسة وعشرين متفرجا. ولم يكن يحضر عروضه أكثر من ثلاثة أو أربعة أشخاص. ثم انتقل إلى قاعة أكبر، يجلس فيها الحضور إلى طاولات صغيرة لشرب القهوة، وكانت تجمع التبرعات قبل بداية كل عرض، ولم يكن الممثلون يتقاضون أجرا، بل كانوا يؤدون أدوارهم مجانا.

*****

٨ ـ فرقة سان فرانسيسكو الإيمائية:

أسسها (روني ديفيس) عام 1959، معتمدا على الحدث والفعل المادي، ومعتبرا الفعل الجسدي خير معبر عن المعاني الأساسية. وقدمت عروضها في خيمة كبيرة ذات ألوان متعددة، برفقة فرقتها الموسيقية (عصابة الغوريلا)، مستخدمة مسرح العرائس، والموسيقا الإلكترونية، والأفلام..

وقد قدمت هذه الفرقة مسرحية (المهر) عام 1960 في حدائق سان فرانسيسكو العامة، وقام الممثلون بجمع التبرعات بعد العرض، كما قدمت عروضها في الهواء الطلق، وفي الصالات المغلقة، وتجلت مضامين مسرحياتها في تصوير العذاب الجسدي لأسرى الحروب، وفي المساواة العنصرية، ورفض التجنيد الإجباري، وتحرير المرأة، والبيئة.. إلخ.

وقد وضع ديفيس بيانا مهما للفرقة، أبرز ما فيه:

«إننا ألهينا بقيم سطحية غثة، وأن المسرح قد أسهم في استلابنا، حين جعل الممثل سجين دوره، بدءا من زيه، وحتى فكره. فهو رقم بين أرقام، وشخصية منمذجة تتدرب على تلقي الأوامر فحسب.. ومن الضروري أن يكون هدفنا التغيير، لأن النظام الحالي مضن، وقمعي، وضد الجمال. وعلى فرقة (مسرح الثورة) أن تقدم نموذج التغيير بوضعها ترتكز على قانون أخلاقي.

عليكم أن تقاتلوا. لا تقابلوا أبدا عدوكم وجها لوجه. اختاروا بأنفسكم ساحة المعركة. ولا تشتبكوا في المعركة لأسباب تافهة. إن (مسرح النضال) مسافر بلا حقائب. يخلق أصدقاءه بين الجمهور، يجب أن تكون فرقة (المسرح الراديكالي) أكثر عطاء من المسرح التجاري، وأن تتجهز جيدا بالرجال والخيال المبدع، كي تعوض الحاجة في الدعاية والمادة.

ومن خلال نزاعاتنا مع رجال الشرطة، ولجنة الحدائق العامة، اكتسبنا الخبرة: فكلما كان نقدنا الاجتماعي واضحا ومباشرا، دون (مقبلات) فنية، ودون غموض آت من (التغريب) الجمالي، تعرضنا للمضايقات والإزعاجات والتوقيف.

هل يجب علينا أن نتبنى بريخت الملحمي، أم آرتو التجريبي؟

إن (المسرح الملحمي) الذي خرج من ألمانيا التعبيرية، في مرحلة ما قبل هتلر، هو كيان تاريخي مرتبط بعصره، وإن إنتاجاً مسرحيا ملحميا وتاريخيا، في أمريكا النفاق، والسينما سكوب، والصحف الصادرة بهذه

الوفـرة المذهلة، يعـادل اللجـوء إلى بريخت كزورق للنجاة. ويصبح آرتو - أيضا حجة للدراما النفسية الموسعة..

أوجدوا مكانا مستأجرا بسعر معقول لتدريباتكم وتمثيلياتكم: مشغلا، أو مرآبا، كنيسة مهجورة، أو مستودعا، وإذا أمكن للمدير أن يسكن فيه يصبح أقل غلاء..

ثم ابدأوا بجمع رجال، لا ممثلين. ابحثوا عن أناس لهم بريق آسر عندما يقفون على خشبة المسرح، واخلقوا انسجاما بين مقدراتكم وممثليكم، حرروا الشخصيات والأفكار، لتستطيع تحقيق ذواتها.

وتبدو الملهاة المرتجلة (الكوميديا ديلارتي) نافعة جدا في هذا النوع من المقاربة، إذ إنها صيغة مفتوحة: تستعمل الأقنعة، والموسيقا، والمؤثرات الكوميدية.. وفيما يخص العروض في الهواء الطلق، اختاروا أرضا معشوشبة، في حديقة عامة أو ساحة يوجد بها الناس بكثرة. والعبوا الأدوار أيام السبت والأحد بعد الظهر. اذهبوا إلى حيث يجلس الناس في زوايا الشوارع وفي الحدائق. أقيموا منصة محمولة عرضها ثلاثة أمتار ونصف، وطولها أربعة أمتار ونصف، مؤلفة من ثمانية أقسام، مع ستارة خلفية مثبتة على عصا، تربطونها على عمود. ويجب أن تكون هذه المعدات جميعها ممكنة النقل على عربة تستعيرونها، حمولتها ثلاثة أطنان.

ضعوا المنصة بشكل تكون فيه وجوه الممثلين، لا الجمهور، عرضة للشمس، وابدأوا عروضكم بالموسيقا. قوموا بتمرينات (التحمية)، العبوا، وغنوا وتقاطروا في موكب حول الحي، كي تجذبوا الجمهور. استعملوا الأبواق، والطبول، والدفوف لأداء (ميلوديات) شعبية بسيطة.. تأكدوا من أن الجمهور يجد أرضا جافة ومريحة، ولا تجعلوا عروضكم تتجاوز ساعة واحدة. احتفظوا بحركة رشيقة وسريعة. اعملوا على التكيف بسهولة من أقل الحوادث: الأطفال، الأجراس، الكلاب.. كما يجب أن تمتلكوا القدرة على الارتجال، رغم حوادث السير والعوائق الصوتية (كصفارات الشرطة مثلا). حاولوا أن تعزفوا للممثلين الموسيقا اللازمة للعرض المسرحي، وتستطيعون استغلال الهواة، شريطة أن توزعوا الأدوار بمهارة، ولتكن إعداداتكم قصيرة، ولكن عميقة. واصلوا تحسين عملكم وتعلمكم، بعد أداء العرض الأولي، إذ ينبغي أن يتحسن العرض في نهاية الشوط عنه في بدايته. اقتبسوا تقنياتكم عن الرقص العصري، والفودفيل، والسيرك، فهذه المظاهر المسرحية تتلاقى جميعها في الممثل. العبوا الأدوار أمام أصدقائكم، واستخلصوا العبرة من تدريباتكم، ثم انقلوا المشهد إلى الجمهور في الحدائق والصالات وفي أي مكان. مثلوا دون مقابل، واعملوا ما بوسعكم لتكوّنوا لأنفسكم من المستمعين والمشاهدين جمهورا، دون نفقات دعاية. وعلى الفرقة أن تجذب أناسا متنوعين، فكلهم يمكن أن يكون ذا نفع..

ادفعوا أجر ممثليكم مما يعطى لكم بعد العروض. وليكن حسابكم مفتوحا.

ادفعوا كلفة التجهيزات، ونفقات الإنتاج، ولا تبذروا، أو تحاولوا بلوغ مستوى الرواتب المعمول بها، وسوف يكتفي الممثلون برواتب دنيا إذا كان العمل مفيدا، وطريفا، ومخلصا لمبادئه.

إن الخطوات الأولى متعثرة بالضرورة، أو بالأحرى غير منتظمة، ومن الصعب رسم خطط طويلة الأجل.

تسوّلوا، اسرقوا، استعيروا تجهيزاتكم المسرحية، أو اصنعوها بأنفسكم، واستأجروها عندما تصبح تلك وسيلتكم الوحيدة. حاولوا ألا تشتروا إلا الأساسي الذي يمكن استخدامه في عرضين أو ثلاثة، وابتكروا عند الحاجة..».

تلك أبرز نقاط بيان مؤسس (المسرح الإيمائي).

*****

٩ ـ المسرح الأسود:

يبدأ المسرح الزنجي (بجيمس بالدوين)، و(لورا جونز)، حيث شكل الزنوج فرقا متنقلة تمثل مسرحيات هزلية خفيفة من نوع (الفودفيل) تقدم عروضا تضم موسيقيين ومغنين من السود.

وبعد الحرب العالمية الأولى استطاع الزنوج الوصول إلى الطبقة الوسطى، وقاموا بحركات تطالب بالحكم الذاتي، وبعث نهضة زنجية. وافتتح (المسرح الزنجي) أبوابه في حي هارلم عام 1930 ثم تعددت الفرق الزنجية في طول البلاد وعرضها، ويمكن أن نعدد منها، على سبيل المثال، لا الحصر: فرقة مركز الفنون الزنجية الغربي. فرقة الدويدج بلايرز، ثلاث فرق في سان فرانسيسكو، تسع فرق في لوس أنجلوس، أربع فرق في شيكاغو، ثماني فرق في نيويورك، فرقتان في كليفاند وفيلادلفيا.

ولنبدأ بالتعريف السريع ببعض هذه الفرق:

١ ـ مسرح الجنوب الحر: أسسه (جون أونيل)، و(جلبرت موزز) عام 1963 في جو من التعاون بين الزنوج والبيض. وقدم عروضه المجانية للفلاحين. وقد انصبت جهود هذا المسرح على المطالبة بأدب يعيد للزنوج تاريخهم وهويتهم الحقيقيين. وحاول (لوروا جونز) تطبيق هذه المقولة في مسرحه، فأظهر كيف يخصي المجتمع الأمريكي الزنوج، وكيف يدفعهم إلى الرضوخ أو القتل، وكيف يحرمهم من الخبز والكرامة، ويجعلهم يخجلون من لونهم، ويستعيضون عن الحياة القويمة بالتمرد أو الانحراف، وقد كان (جونز) نفسه قد تزوج فتاة بيضاء، ثم انفصل عنها بالطلاق. ثم اعتنق الدين الإسلامي، عام 1969، مثل كثير من المفكرين السود.

في مسرحيته (الحياة الطيبة العظيمة) 1969 يصور (جونز) موضوع التعاون بين الجنسين الأبيض والأسود، حيث يقف زنجي وحيدا في مواجهة الجمهور الذي يمثل دور المحكمة، وتوجه إليه مكبرات الصوت، من آخر الصالة، تهمة الإجرام، وتعرض صور

وأعمال: مالكولم إكس، ومارتن لوثر كينغ، والفهود السود، والكوكلوكس كلان.. فيجيب الزنجي إنه قد عرفهم، ولكن لا علاقة له بهم، فيخير: أما أن يظل سجينا، أو أن يقبل بإطلاق الرصاص على أخ له في العنصرية، فيرضخ، ويطلق سراحه.

وقد حاول (جونز) استقطاب الشعب الزنجي، من خلال عرض مسرحياته في التجمعات السكنية الزنجية، فبدأ بحي هارلم، حيث أسس عام 1964 (تجمع المسرح المدرسي للفنون الزنجية). ورغم أن تجربته هذه لم تدم أكثر من ثلاثة أشهر، إلا أنها كانت ذات أثر فعال في (المسرح الأسود)، حيث كانت تلقى فيها الأشعار، وتعزف فيها موسيقا الجاز، وتمثل فيها الفصول المسرحية في الشوارع.

ولقد وضع (جونز) كل آلام شعبه، وآماله، في مسرحياته: ففي مسرحيته (القداس الأسود) جعل السحرة السود يحكمون العالم، ويخلقون (وحشا) أبيض اللون، يحمل كل خطايا الفسق والانحراف، ويتكاثر بشكل يجعل سلالته تغزو الأرض وتدمر خيراتها.. وفي مسرحيته (التمرد) يعيش الزنجي الأول سعيدا، يسيطر على الكون، لكنه في لحظة ضعف، يخلق (وحشا) يسرق منه كل شيء. وفي مسرحيته (بعث في الحياة) ينتقم الزنجي من هذا (الوحش).

ومن حيث التقنية فقد كان الممثلون، في هذا المسرح يرتدون - أحيانا الأقنعة البيضاء، ويتدربون على الارتجال، وإلقاء الأشعار، وعروض الشوارع..

٢ - مسرح لافاييت الجديد: قدم فيه الممثلون الزنوج مسرحيات هزلية (فودفيل) منها مسرحية (ماكبث) لشكسبير، بعد أن حولت، في هاييتي، إلى ما يناسب التاريخ المحلي. ولمع فيه اسم (روبرت ماكبث) كممثل وإداري، وقدم عروضا مجانية، شاركه في تمثيلها الجمهور.

٣ - الفرقة الزنجية: أسسها (أد بولنز) عام 1968، وقدم فيها مسرحيته (زمن الخمر) التي تعبر عن هموم الزنوج.

٤ - فرقة المجموعة الزنجية: جميع أعضائها من السود. بدأت عام 1966 بمسرحية (يوم الغياب) لدوغلاس وارد Ward التي تصور أهمية الزنوج في حياة البيض، وأنه لولاهم لما استطاع البيض الحياة، فالمدينة تصاب بالشلل حين يمتنع الزنوج فيها عن القيام بالأعمال الشاقة والوسخة.

ولكن معاناة (المسرح الأسود) تتمثل في قمع عروضه، وفي عدم استقرار ممثليه، لكونهم من الهواة، وأنصاف المحترفين، مما يسمه بطابع التغير وعدم الاستقرار.

تلك بعض اتجاهات المسرح التجريبي التي ازدهرت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.

عن المسرح والتداوليات:

نموذج آن أوبيرسفيلد

• عبد المجيد شكير

إن الحديث عن المسرح والتداوليات هو حديث لا يخلو من تعقيد، وحين نتناوله فإننا نطرح بذلك موضوعا شائكا ومترامي الأطراف، ومرد ذلك إلى لبس يفرض نفسه انطلاقا من الموضوع ذاته، فمازال من الصعب تحديد موقع التداوليات كمبحث لساني في حقلها الأصلي - أي اللسانيات - أحرى أن يتم ضبط مستويات العلاقة التي تربطها بالمسرح، وفي مقدمة الاعتبارات التي تفرض هذا اللبس أن التداوليات «درس جديد وغزير، إلا أنه لا يملك حدودا واضحة»..(1)، وتتيه هذه الحدود ويغيب وضوحها بين حقول معرفية مختلفة من حيث كون التداوليات تقع في تقاطع الأبحاث الفلسفية واللسانية، ومما يعمق هذا اللبس أنه يصعب الحديث عن تداولية واحدة بل تداوليات، فنجد سعيد علوش في ترجمته لكتاب الباحثة «فرانسواز أرمينكو F. ARMEN-GAUD» لا يستغرب، وهو يكتب مقدمة الترجمة، أن يصادف العديد من التداوليات:

- تداولية البلاغيين الجدد.
- تداولية السيكو - سوسيولوجيين.
- تداولية اللسانيين.
- تداولية المناطقة والفلاسفة.

بل يمكن التنبؤ بتداولية للأدباء(2)

والتداولية اللسانية نفسها نجدها موزعة بين مجموعة من الطروحات: فهذه «فرانسواز أرمينكو» تميز بين العديد من الطروحات والبرامج، في مقدمتها مشروع «شارل وليام موريس» القائم على تداولية في سيميائية ثلاثية، وبرنامج «ستالناكر» الرامي إلى تداولية شكلية، وبرنامج «هاتسون» الذي يجعل التداولية ثلاث درجات: درجة أولى تتضمن دراسة الرموز الإشارية مع محاولات كل من «روسل» و«بارهيل» و«كوشي»، درجة ثانية تتضمن دراسة المعنى الحرفي والمعنى التواصلي حيث وجهتا نظر «سورل» و«ديكرو»، ثم درجة ثالثة تتضمن نظرية أفعال اللغة مع «أوستين»، إلى جانب تميزات «أرمينكو»، نجد «كاترين كاربرا أورشيوني C.K.ORECCIONI» التي تميز من جهتها بين ثلاث تداوليات:

تداولية التلفظ، وتداولية التخاطب، وتداولية التحاور.

وعلى الرغم مما يكتنف التداولية من التباسات وتعدد وانفتاح في الحدود الضابطة، يبقى موضوعها الأساسي هو الإجابة على مجموعة من القضايا، في مقدمتها الأسئلة. «من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟ كيف نتكلم بشيء ونريد شيئا آخر؟»(3). وتفضي هذه الأسئلة إلى وضع العديد من المبادئ موضع تساؤل، وهي:

«- أسبقية الاستعمال الوصفي والتمثيلي للغة.

- أسبقية النظام والبنية على الاستعمال.

- أسبقية القدرة على الإنجاز.

- أسبقية اللغة على الكلام»(4).

هذه التساؤلات حول الأسبقيات تفضي، بدورها إلى ضبط المفاهيم الأكثر أهمية في التداولية التي تتدخل لدراسة علاقة العلامات بمستعمليها، وهي مفهوم الفعل، والسياق، والإنجاز.

إن التداولية مبحث صعب الضبط في ذاته، أحرى ضبط مستويات علاقته بالمسرح، فالتداولية المسرحية بدورها تطرح إشكالات خاصة يوجزها حسن يوسفي(5) في ثلاثة إشكالات أساسية هي: الإشكال الإبستمولوجي، والإشكال النظري، والإشكال الإجرائي.

يتحدد الإشكال الإبستمولوجي في السؤال: أي الحقلين يشكل نموذجا بالنسبة للآخر، التداولية أم المسرح؟ فالتداولية أرادت أن تكون وسيلة لتحليل الخطاب المسرحي على سبيل النمذجة، فوجدت نفسها تفكر في العديد من القضايا اللغوية عبر التلفظ المسرحي، يقول «دومنيك مانكونو D.MAINGUENEAU: «.. نصل إلى خلاصة مهمة: أردنا أن نستعمل التداوليـة لأجل تحليل التلفظ المسرحي، فلاحظنا أن التداولية تفكر في اللغة من خلال هذا التلفظ المسرحي»(6).

أما الإشكال النظري فيطرح من خلال صعوبة اختيار النموذج التداولي الملائم لتحليل الخطاب المسرحي، بمعنى: أي تداولية من هذه التداوليات تتوفر على الكفاية - وهي كفاية نسبية على كل حال - في مقاربة الخطاب المسرحي؟

أما إجرائيا، فالإشكال يأتي من طبيعة الخطاب المسرحي ذاته القائم على ثنائية نص - عرض، بينما المقاربة التداولية تمس أساسا الجانب النصي، ويستعصي عليها العرض، فتختزله بدوره في نص. يقول «باتريس بافيس P.PAVIS: «تتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص. من السهولة في الواقع نقل الدراسات التداولية للبرهنة في الخطاب العادي إلى مستوى النص الدرامي، وتبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة بالنسبة لهذا النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض ككل، لهذا تُقصى الوضعية المشهدية Scenique مع العلم أن الاستعمال المحسوس للتلفظ المشهدي

هو العنصر الذي يحدد المعنى التداولي للنص المعروض. يستحسن إذن اختيار الروابط المنطقية - تحت أي شكل كانت - التي استعملت من لدن الممثل الواحد والخشبة لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص»(7).

ورغم هذه الصعوبات / الإشكالات التي تواجه التداولية المسرحية، فإن ذلك لم يمنع من وجود محاولات دؤوبة تنبئ عن حضور التداولية في الخطاب المسرحي، إما بتسطير هذا الحضور وتأكيده كمكون جوهري، أو تشير إليه بشكل عرضي. ويأتي في مقدمة هذه المحاولات مشروع «آن أوبير سفيلد A.UBERSFELD في كتاب «قراءة المسرح» (سنة 1977)، حيث حضرت التداولية عرضا، ثم سرعان ما تأتي طبعة ثانية للكتاب (سنة 1982) تحمل حضورا صريحا للتداولية عبر إفراد فصل خاص بها تحت عنوان «نحو تداولية للحوار المسرحي Pour une pragmatique du dialogue theatral، وبعدها محاولات أخرى لكل من «ك.ك.أورشيوني» سنة 1984 في دراسة بعنوان «من أجل مقاربة تداولية للحوار المسرحي»، وفي السنة نفسها تظهر دراسة «أندريه جان بوتي A.J.PETITâ تحت عنوان «المحادثة في المسرح La conversation au theatre». ثم تعود «أوبيرسفيلد» مرة أخرى بدراسة بعنوان «بيداغوجية الفعل المسرحي» (سنة 1987)، حيث تحضر التداولية ضمن مشروع قراءة الخطاب المسرحي الذي تقترحه، وبعدها تأتي دراسة «مانكونو» التي هي عبارة عن فصل أخير من كتابه «تداولية للخطاب الأدبي» (سنة 1990) بعنوان «ازدواجية الحوار المسرحي Duplicite du dialogue theatral. تتوحد هذه المحاولات جميعها في استحضارها للتداولي Le Pragmatique ضمن المسرحي Le theatral بنسب متفاوتة في الاجتهاد وأشكال الاستحضار، وقد آثرت في هذه الورقة أن أقف عند مشروع «آن أوبيرسفيلد» من خلال نموذجين، الأول «قراءة المسرح Lire le Theatre(8)، حيث استحضار التداولي كمكون لابد من أخذه بعين الاعتبار ضمن خصوصية الخطاب المسرحي، والثاني «بيداغوجية الفعل المسرحي Pedagogie fait theatral(9) باعتباره اقتراحا للقراءة لا يخلو من إعطاء أهمية للبعد التداولي في مقاربة الخطاب المسرحي.

بالنسبة لـ «قراءة المسرح» فمنذ طبعته الأولى سنة 1977، ومنذ فصله الأول «علاقة نص - عرض»، نجد حضورا للبعد التداولي أثناء حديث «أوبيرسفيلد» عن خصوصية النص المسرحي، من أن هذا الأخير يتكون من جزأين متمايزين لكنهما متداخلان، هما: الحوار Dialogue، والتعيينات Didascalies، وتمايز هذين الجزأين يجيب على السؤال: من يتكلم؟ بما هو تمييز لسني يتعلق بذات التلفظ، وللتعيينات على الخصوص دور تداولي هام من حيث كونها تجيب على سؤالي الـ «من» والـ «أين»، ومن حيث كونها تشير إلى سياق التواصل.. فهي تضعنا بصدد تداولية

حين تؤطر الشروط المخصصة لاستعمال الكلام.. إضافة إلى هذا، فالتعيينات تشكل مفاتيح العرض ومن ثمة فهي أرضية - تتحقق بنسب متفاوتة من رؤية إخراجية إلى أخرى - تشكل سياق العرض الخاص، وتؤسس عالما ممكنا يشكل بدوره شروط التلفظ في العرض التي توجد في النص بالقوة ويفجرها الإخراج بالفعل.

من ناحية أخرى، فإن السؤال الذي يطرحه التمييز اللسني بين الحوار والتعيينات: «من يتكلم»؟ يجعلنا أمام تمييز بين صوتين، صوت المؤلف باعتباره الذات المتكلمة التي تمارس الخطاب بشكل مباشر من خلال التعيينات، وعبر قناة وسيطة من خلال الحوار، ثم صوت الشخصية باعتباره الذات المتلفظة التي يخصها المؤلف بحيز من الكلام وجزء من الخطاب. أمام وجود هذين الصوتين/الذاتين في الخطاب المسرحي في شقه النصي، نجدنا بصدد التمييز الذي أقامه «ديكرو DU-CROT بين الذات المتكلمة التي لا تمارس خطابها مباشرة بالضرورة، والذات المتلفظة التي تنقل الكلام دون إنتاجية، أي تكتفي بتلفظه، (والا تحولت إلى ذات متكلمة).

يأتي هذا البعد التداولي في الفصل الأول من كتاب «قراءة المسرح» استحضارا تفسيريا وليس مقصودا لذاته، مادامت الغاية الأولى من هذا الفصل هي الوقوف عند الخصائص المميزة لمكونات الخطاب المسرحي (نص/عرض)، والسمات الداخلية التي تحدد كل مكون، والبعد التداولي فرض نفسه أثناء الحديث عن خاصية النص المسرحي التي تميزه عن باقي الأنماط النصية ذات الاستعمال اللغوي.. لكن ورود البعد التداولي لذاته يأتي صريحا في الطبعة الثانية لـ «قراءة المسرح» (سنة 1982) حين أفردت «أوبيرسفيلد» فصلا خاصا بالتداولية المسرحية تحت عنوان: «نحو تداولية للحوار المسرحي».

نجد في هذا الفصل تبنيا واضحا لنظرية أفعال اللغة Actes de Langage لدى «أوستن»، هذا التبني الذي كان مرجعا/خلفية في صياغة تصور للبعد التداولي في المسرح، وهي صياغة يمكن تلمس عناصرها على امتداد الفصل كالتالي:

● ضرورة ضبط حالة التلفظ Situation d'enonciation لفهم الملفوظ، «إن كل ملفوظ من الملفوظات التي تدلي بها شخصية من شخوص المسرح لا يمكن أن يكون ملفوظا خارج حالة تلفظه(10)، وحالة التلفظ (وضعية/ظرف)لا يمكن أن تضبط إلا بمعرفة المرسل والمستقبل والزمان والمكان، أي معرفة المتخاطبين، والسياق، وضبط وضعية التلفظ في الخطاب المسرحي مشروطة بمراعاة إحدى خصوصيات تلفظه القائمة على تراكب Superposition وضعية التلفظ المشهدي Scenique مع وضعية التلفظ التخييلي Fictif.

● توفر الاتفاق الضمني على مجموعة من التقديرات Pressuposition، وهذا الاتفاق الضمني ضروري لكي يشتغل التبادل الكلامي بين المتخاطبين،

«فكل ملفوظ لا يعمل داخل إجراء تبادل القول إلا متى اتفق المتخاطبان ضمنيا بصدد مجموعة من التقديرات»(11)، فحين يقول أحد المتخاطبين «إلى المساء»، فهذا يفترض اتفاقا ضمنيا بينهما أن المساء لم يحل بعد.

● كل ملفوظ يشكل جزءا من المعنى الذي يريد التعبير عنه «فالملفوظ لا يعبر عن شيء ما فقط وإنما يقوم بأمر ما، ودون أن نقلب لفظة ما في كل أوجهها من حيث المعنى، فإننا نقول إن هذا الفعل جزء لا يتجزء من معناه»(12).

● ضبط العلاقات المتبادلة بين الشخوص، الشيء الذي يسهل عملية فهم وتأويل ملفوظ كل شخصية، وإجراء هذه العملية مرهون بتوقيع ميثاق بين المتكلم والمخاطب يخضع لقواعد حوار/محادثة منطقية وسوسيو- ثقافية قد يمكن الاتفاق بصددها.

بعد صياغة تصور للبعد التداولي القائم على العناصر المذكورة، تعمل «أوبيرسفيلد» على إبراز خصوصية أفعال الكلام في المسرح انطلاقا - أولا - من تحديد الأفعال المصاحبة للتلفظ بكل جملة، وهي بالفعل التعبيري Loc-utoire حيث الجمع بين العناصر الصوتية والنحوية والدلالية لإنتاج دلالة معينة، ويتضمن هذا الفعل في المسرح إجراءين، أولهما إلقاء الكلام وثانيهما إنتاج معنى لهذا الكلام، ثم الفعل التخاطبي Pllocutoire الذي يتميز بالصعوبة مادام الفعل اللغوي مموها وليس حقيقيا، ثم الفعل التأثيري Peslocutoire القائم على تأسيس ميثاق بين الأنا والآخر/المتكلم والمخاطب يتضمن تأثيرا ينتج عنه نوع من العلائقية الاتفاقية مع الآخر، ويتمثل في المسرح على مستوى إحداث أثر فعلي واقعي على المتفرج الذي يوازيه تأثير مصطنع على الشخصية التي تتقاسم الدور مع الممثل.

ورغم تبني نظرية أفعال اللغة من لدن «أوبيرسفيلد» إلا أنها تأخذ عليها إهمالها قسما من وظائف اللغة، خاصة الوظيفة الشعرية والتركيز على قصدية الباث، ومع ذلك، وكيفما كان الحذر المطلوب لا تفضل «أوبيرسفيلد» في هذا المجال «سوى نظريات أفعال اللغة التي قد تقدم كشوفا حاسمة لتحليل الخطاب المسرحي»(13)، وفي هذا الصدد تقدم نموذجا تطبيقيا من خلال محاولتها تحليل جزء من مسرحية Phedre بالاعتماد على نظرية الأفعال اللغوية ومراعاة تراكب وضعيتين تلفظيتين، مشهدية وتخييلية.

ولتحاور وضعية الانغلاق على الذات في المقاربة التداولية «تحاول أوبيرسفيلد» فتح آفاق جديدة تتجلى في تحليل الإيديولوجي والشعري في علاقتهما بالأفعال التي يحققها كل ملفوظ في إطار وضعية تلفظية معينة»(14).

وتنتهي «أوبيرسفيلد» في نهاية هذا الفصل من «قراءة المسرح» إلى توضيح الفائدة من التحليل التداولي للمسرح والمتمثل في «الكشف عن كيف أن القسم الأساسي من النص المسرحي هو صورة القول الفاعلة

والحية في كل أبعادها، بما في ذلك البعد الشعري المتحكم بشكل دينامي في العلائق البشرية، والذي ينطلق من مجموع ما يُحكى وما يُفعل دراميا»(15).

يتجلى المستوى الآخر في استحضار البعد التداولي عند «أوبيرسفيلد» من خلال مقالتها «بيداغوجية الفعل المسرحي» المتضمنة في كتاب جماعي بعنوان: «المسرح: صيغ المقاربة Theatre:nodes d'ap-proche، وهي مقالة، كما يبدو من عنوانها، تنحو منحى بيداغوجيا في اقتراح مشروع لقراءة الخطاب المسرحي يراعي خصوصية هذا الخطاب، يقدم بلغة إجرائية عملية تتجاوز القراءات الفضفاضة، وذلك عبر تحديد خطوات التحليل، ويحضر البعد التداولي، بطبيعة الحال، كمكون أساسي في عملية التحليل، خاصة الشق المتعلق بتحليل النص الذي يتضمن ستة إجراءات. وتبدو أولى تجليات البعد التداولي من خلال الإجراء الثاني المتعلق بتحديد شروط التلفظ حيث ترى أنها شروط تخييلية تتعلق بفضاء وزمان الخطاب الدرامي في الخيال لا على الخشبة. وشروط التلفظ هاته تتحدد عبر مجموعة من المكونات، في مقدمتها التعيينات باعتبارها الطبقة النصية الوحيدة حيث المتلفظ هو المؤلف الذي ينتج السياق (من خلال الفضاء بكل مكوناته)، ثم تأتي - بعد التعيينات - التوضيحات التي تؤطر الحوار باعتبارها تعيينات داخلية.

يبرز التجلي الثاني في خضم الإجراء التحليلي الخامس المتعلق بالشخصية خاصة الشق المتعلق بكلام الشخصيات. إلا أن التجلي الأوضح للتداولية هو حضورها المكثف في الإجراء التحليلي السادس المتعلق بالخطاب المسرحي حيث الوقوف عند الشخصية وتلفظها من أن كل ملفوظ موضوع على لسان شخصية مسرحية لا معنى له خارج شروط تلفظه، وحيث الوقوف عند المسكوت عنه لضبط ضمنيات الخطاب والوضعية الاستدلالية الشخصية، ثم - أخيرا - حيث الوقوف عند «أفعال اللغة والحوار».. وههنا يقرن خطاب الشخصية المسرحية بوضعية تلفظها وركام الافتراضات الضمنية.. وههنا - أيضا - تقف «أوبيرسفيلد» عند الحوار المؤسس على القوى القائمة بين المتكلمين (أي ضبط عملية التخاطب). وضمن المحور نفسه - أي «أفعال اللغة والحوار» - تذكر «أوبيرسفيلد» أن كل ملفوظ لا يمكن تحليله إلا من خلال ثلاثة مكونات: الفعل التعبيري (أي مجموع علامات الملفوظ نفسه)، والفعل التخاطبي (أي قوة الملفوظ نفسه) ثم الفعل التأثيري (أي التوقع الذي ينتج لدى المتلقي/المحاور).

هذه إذن محاولة لتلمس حضور التداولي داخل المسرحي لدى «أوبيرسفيلد» من خلال نموذج لتحديد الخطاب المسرحي (قراءة المسرح) ونموذج قرائي لمشروع تحليله ومقاربته (بيداغوجية الفعل المسرحي). وذلك كله عبارة عن نمذجة لعلاقة المسرح بالتداوليات من خلال «آن أوبيرسفيلد» التي كانت سباقة إلى

طرح هذا البعد في الخطاب المسرحي قبل محاولات كل من «ك. أورشيوني» و«ج. بوتي» و«مانكونو». بل إن الجزء الثالث من مشروعها القرائي المتكامل «قراءة المسرح» هو عبارة عن «عمل تداولي بالأساس، عنونته بـ «الحوار المسرحي: قراءة المسرح3»، وهو ينصب على أشكال التداول المسرحي»(16).

الهوامش والإحالات:

(1) فرانسواز أرمينكو: «المقاربة التداولية» ت: سعيد علوش - ص 11.

(2) مقدمة المترجم للكتاب المذكور - ص 8.

(3) نفسه - ص 8.

(4) فرانسواز أرمينكو - مرجع سابق - ص 9.

(5) انظر حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته - مطبعة سيندي - مكناس - 1996 - ص 113.

(6) D. Maingueneau: Pragmatique pour le discours litteraire - Bordas - Paris 1990 - P: 157.

(7) عن حسن يوسفي - مرجع سابق - ص 114 - 115.

(8) Anne UBERSFELD: Lire le theatre - de. Sociales - Paris 1982.

(9) Anne UBERSFELD: Pedagogie du fait theatral - in - Theatre: modes d'approche (ouvrage collectif) - ed. labor - Bruxelle 1987.

(10) «أوبيرسفيلد»: «نحو تداولية للخطاب المسرحي» ت: سعيد يقطين وبشير قمري - مجلة «شؤون أدبية» (مجلة اتحاد كتاب وأدباء الإمارات) - العدد 12 - خاص بالمسرح - ربيع 1990 - ص 80.

(11)، (12) نفسه - ص 81.

(13) نفسه - ص 83.

(14) حسن يوسفي - مرجع سابق - ص 91.

(15) «أوبيرسفيلد: نحو تداولية.. مرجع سابق - ص 91.

(16) من حوار مع «أوبيرسفيلد» أجراه حسن يوسفي - العلم الثقافي - السبت 21 مارس 1998 - ص 11.

يوسف إدريس

واشكالية البحث عن هوية المسرح العربي

● د. سعيد الناجي - المغرب

كان يوسف إدريس أول من افتتح البحث عن هوية المسرح العربي، وهو البحث الذي قاد إلى الانخراط في عملية التجريب تنظيرا وممارسة، وإن كان توفيق الحكيم قد سبقه إلى ممارسة الكتابة التجريبية قبل الستينيات بكثير. وقد كانت مقالات يوسف إدريس في أواسط الستينيات التي جمعها تحت عنوان «نحو مسرح عربي» هي التي أطلقت عنان البحث عما يمكن أن يحسب على المسرح في تاريخ الأشكال الثقافية العربية، وستكون مسرحية الفرافير هي التطبيق النصي لما يتوصل إليه الباحث نظريا من حيث ضرورة بلورة شكل مسرح عربي انطلاقا من السامر الذي يعتبر بالنسبة إليه أحد الأشكال المسرحية العربية الأصيلة، ونلاحظ أن هذا التصور الأولي يتعارض مع ما ذهب إليه الحكيم من اعتبار المرحلة التي تجب العودة إليها لاستخراج شكل مسرحي أصيل هي بالضبط تلك التي تسبق السامر، على اعتبار أن هذا الأخير كان شكلا خضع للمؤثرات الخارجية. كيف تصور يوسف إدريس البحث عن هوية المسرح العربي، وطريق تأصيله؟

البحث عن الغائب

ينطلق يوسف إدريس من مفهوم خاص للتمسرح باعتباره ممارسة مسرحية ضرورية عند كل جماعة وكل شعب يتعاطاها في لحظات احتفاله إنها ممارسة غريزية عند الإنسان يفجر مواهبها حين يحس بالرغبة في اللقاء والتجمع، فمن لزوميات وجود كل شعب «أن يأكل وأن يشرب وأن يرقص ويضحك وأيضا أن يتمسرح «1» إن التمسرح، في ظل هذا المعنى، نشاط عادي وضروري عند الإنسان مثل الرقص والضحك... وغيرهما، إنه نشاط غريزي ينبع من حاجة الإنسان إلى التجمع والاحتفال وتحقيق المتعة التي تخرج عن تعاقدات الجماعة، وعن روتين الحياة العادية المتكررة. سيترتب على هذا المفهوم نتيجتان:

الأولى: إن التمسرح موجود عند كل شعب، وعند كل جماعة، وهو يختلف عن الفرجة أو الاحتفال. إن

التمسرح، من حيث اشتقاقه من كلمة المسرح يشير بالضرورة إلى الفعل المسرحي القصدي أي إلى ممارسة إبداعية مسرحية حقيقية ذات غايات محددة.

الثانية: إن التمسرح يغير من مفهوم المسرح وتعريفه عند يوسف إدريس: «المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي (تتفرج) فيه على شيء. إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة «فرجة» أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين «2» وهذا يعني أن المسرح الإغريقي ذا الخشبة والممثلين ليس إلا شكلا مسرحيا من بين أشكال عديدة، إنه «مجرد شكل واحد تطور على يد الإغريق «3» إن هذا التعريف الشامل للمسرح هو الذي سيشكل خلفية تسند بحث يوسف إدريس عن أشكال مسرحية في تاريخ الثقافة العربية.

وهكذا يصبح الإبداع المسرحي من مقومات كل الشعوب والجماعات، يظهر بأشكال مختلفة، وتنهدم الحدود بينه وبين الفرجة Spectacle، بل إن يوسف إدريس يمزج بين مفهوم المسرح باعتباره ممارسة إبداعية قصدية بوسائل تعبير محددة في مكان وزمان معينين، وبين مفهوم الفرجة التي تتعدى المفهوم الأول وتتجاوزه، لتتخذ أشكالا مختلفة تكون الغاية منها تحقيق متعة جماعية في لحظة كرنفالية. وقد ترتب عن هذا التباس المسرح بالاحتفال، فالمسرح كما عّرفه يوسف إدريس اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين، يقوم على عنصرين اثنين «أولا الجماعة والحضور الجماعي وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل ما «4» وهذا التباس مردود من كل الجهات، يفقد المسرح خصوصيته ومقوماته وجوده كنوع يستطيع احتضان أنواع فنية أخرى، كما يستطيع احتواء المسرح خصوصيته ومقومات وجوده كنوع يستطيع احتضان أنواع فنية أخرى، كما يستطيع احتواء أنشطة تعبر بها الجماعة عن احساساتها وطموحاتها دون أن تنال من استقلال الشكل المسرحي. فكل لقاء مسرحي يتضمن نواة احتفالية، أو هو احتفال بوجه عام، لكن هذا لايعني أن كل شكل احتفالي يحسب على الظاهرة المسرحية بشكل مطلق، والذي يؤكد هذا أن المسرح عند اليونان لم يوجد كشكل مستقل إلا في انفصاله عن الاحتفال وتميزه عنه، تشير جاكلين دوروميلي J. de Romillyإلى أن التراجيديا اليونانية، رغم أنها خرجت من احتفالات الإله ديونيزوس إله الخمر، فإننا لا نجد فيها ما يذكر به ويشير إليه، وإن كنا نجد حضورا للمقدس بوجه عام 5. وهذا يعني بالخصوص أن التراجيديا لم تتأسس كنوع مسرحي إلا بعد انفصالها عن الاحتفال الديني، وتشير نفس الباحثة إلى أن هذا الاحتفال، لكي يتحول إلى تراجيديا كان يجب إعادة تنظيمه من طرف سلطة سياسية تتكئ على الشعب «6» وهذا ما جعل العروض المسرحية في اليونان القديمة تتخذ طابع تظاهرات وطنية موجهة من مواطن (المؤلف)

إلى مواطن آخر (المتفرج)، أي أنها ليست احتفالا دينيا فقط.

نرى أنه من الضروري أن نأخذ بعين الاعتبار عنصرا أساسيا شكل شرطا أنطولوجيا لوجود المسرح وميلاده في الحضارة اليونانية، وهو عنصر القصدية. والمقصود بهذا العنصر امتلاك الوعي بالفعالية الإبداعية المسرحية، واختيار المسرحي كقناة للتعبير والتواصل الفنيين، بمعنى أن المؤلف المسرحي كان مدركا تمام الإدراك طبيعة اشتغاله الفني، والجمهور كان مدركاً لخصائص الفن المسرحي الذي تقام له الاحتفالات، ولهذا نجد أن أصل كلمة Theatre في اللاتينية هو كلمة Theatron الذي يعني المكان الذي يشاهد منه العرض المسرحي، مما يؤكد على أن أطراف اللقاء المسرحي كانت مدركة لخصوصيته كعلاقة بين راء ومرئي، وقد كان يتم تنظيم العروض المسرحية في اليونان تحت إشراف الدولة، حيث كان كبار مسؤوليها يختارون المؤلفين المؤهلين للقيام بهذه المهمة، كما يختارون الأغنياء الذين يوفرون نفقات العروض والاحتفالات. إن هذه القصدية هي التي أتاحت ميلاد المسرح ونشأته، احتفاليا ضمن طقس محض، وبناء عليه، لايمكن أن نعتبر كل احتفال نشاطا مسرحيا، وإن كان الاحتفال يبقى دائما أصلا للمسرح وجذرا له.

ونلاحظ أن يوسف إدريس في تعريفه للمسرح، قد خلط بين الاحتفال والمسرح، وهذا الخلط هو ما شكل خلفية نظرية تتيح له اعتبار مظاهر الاحتفال أنشطة مسرحية، مما يحل إشكالية بداية المسرح العربي، إذ من السهل اعتبار أشكال الاحتفالات عند العرب تظاهرات مسرحية تؤكد وجود هذا الفن منذ القديم في الثقافة العربية. ومن هنا يعتبر «التجمع للاحتفال بظهور أحد الأولاد، أو الاحتفال بنزول النقطة أو أعياد الحصاد والمناسبات الدينية.... كلها لحظات مسرحية، وأشكال مسرحيه كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقاليد وتراث «7» وهذا يعني أن الشعب المصري في نظر يوسف إدريس خلق اجتماعاته التي تشكل احتفالات مسرحية، مثلما فعل اليونان، الذين تطورت عندهم الاحتفالات الجماعية لكي تصبح مسرحا قائما بذاته.

ونظن أن تحديد العلاقة بهذا الشكل بين الاحتفال والمسرح فيه نوع من التكلفة الذي يسحب من المسرح خصوصيته وتميزه كما أشرنا، حيث يجعله نشاطا عاما غير معين بدقة، يلتبس بأنشطة أخرى فيها جانب من الفرجة، ولكن لايمكن بأي حال من الأحوال اعتبارها نشاطا مسرحيا، ولايلبث يوسف إدريس في مقالته أن يورد ملاحظتين تمنعانه من الثبات على حقيقة بداية المسرح العربي في القديم وهما:

١- إن الاجتماعات عند الشعب المصري «كانت اجتماعات شبه رسمية إلى حد بعيد، الجمهور فيها لا يقوم إلا بدور المتفرج على احتفال أعد قبلا، وأمثال هذه الاجتماعات لاتدخل

تحت بند المسرح«8».

2. إن هذه الاجتماعات قد اعتبرتها كافة الأديان أشكالا وثنية، «وأصبحت مزاولتها مقصورة على الأفراد الساقطين في المجتمع«9». وقد انسحب هذا التحريم على ا لمسيحية حين اعتنقها المصريون بثبات، وعلى الإسلام الذي كان دينا اعتنقه المصريون بإخلاص كامل كذلك.

قادت هاتان الملاحظتان يوسف إدريس إلى نتائج تخالف المقدمات التي تؤطر تصوره للمسرح ولطبيعة النشاط المسرحي في علاقته بالمجتمع والإنسان. وهذا ما يؤكد تذبذب تصور الباحث وترنحه بين الاعتراف بوجود المسرح وبين غيابه من الثقافة العربية، ونظن أن أهم نتيجة توصل إليها هي «أن محاولة العثور على شكل صريح للمسرح المصري في العصرين المسيحي والإسلامي تعتبر نوعا من الافتراء على الواقع، إذ الواقع لم يكن يشتمل إلا على أشكال بدائية، وإن استطاعت أن تكفي إلى حد ما حاجة المصريين إلى التمسرح، فهي أبدا لايمكن أن تكون قد وجدت بمثل الصراحة والتحديد اللذين وجد بهما المسرح فيما بعد العصور الوسطى من أوربا المسيحية«10». وإذا كانت هذه النتيجة صائبة لم تستطع إنكار حقيقة غياب المسرح، فإنها تبرز بوضوح حيرة يوسف إدريس بين اعتبار المسرح والإقرار بوجوده في القديم، وقد تجلى هذا الاضطراب في القول بالأشكال البدائية التي ا ستطاعت أن تكفي حاجة المصريين إلى التمسرح، كما تجلى في مخالفة النتائج للمقدمات السابقة.

أما البداية الحقيقية للمسرح في نظر يوسف إدريس قد كانت في العصور الحديثة حين ترجم المسرح الفرنسي إلى اللغة العربية عبر الاقتباس والتعريب والتمصير، وتعتبر هذه البداية «ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر«11».

وقد اعتمدت هذه ا لبداية على الترجمة والاقتباس اللذين تحولا فيما بعد إلى تعريب وتمصير أبرزا الفعالية الابداعية للمسرحيين العرب، وقد تطورت هذه الحركة إلى بروز مؤلفين مسرحيين استطاعوا تأليف نصوص لم تنفلت من سيطرة التراث الأوروبي، والدليل الأكبر على هذا نموذج توفيق الحكيم الذي تأثر بالمسرح الفرنسي تأثرا واضحا ألهم نصوصه وكتاباته.

من هذا المنطلق يعتبر يوسف إدريس أن المسرح الفرنسي، والغربي عموما،« هو الذي قضى على مسرحنا الخاص بنا والذي كان محتما أن يظهر إلى الوجود يوما ما، هذا المسرح أيضا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يحل محل مسرحنا الخاص بنا أو يمنع ظهوره«12» هنا تبدأ سلطة الهوية في المسرح، والبحث عن ملامح الذات في أشكال الفرجة التي تحسب جزافا على المسرح، وقد رأينا سابقا الأسس العائمة التي تؤطر هذه السلطة في التنظير للمسرح العربي من بداياته

إلى تطوراته المستقبلية، وفي سياق هذا البحث عن الذات المسرحية، يعتبر يوسف إدريس «أننا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا عنا لا تندمج معنا ولانندمج معها «13» يشكل هذا الاعتبار خلفية أساسية لكل حديث عن هوية المسرح العربي، لأنه يحدد الانفصال بينه وبين المسرح الأوروبي، وتأسيسا على هذا الانفصال يصبح من الضروري الكشف عن خصوصيات المسرح العربي التي تميزه عن المسرح الغربي، وتضمن ملامح فرادته، يتحقق هذا الكشف بالنسبة ليوسف إدريس خارج الترجمة والاقتباس أولا، وبعيدا عن الشكل الغربي للمسرح الذي تبلور عبر تراكم في تاريخ إبداعي مختلف وظروف أخرى.

في هذا السياق، يرى يوسف إدريس أن المهمة الأساسية هي إيجاد «شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن والعلم، وفي كل مجال.. فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها «14»، وهذا ما دفعه إلى الانخراط في الكتابة للمسرح على اعتبار غياب الشخصية العربية المستقلة فيه، والواقع أن تصور الشخصية بهذا الشكل فيه من الاضطراب ما يكفي للتأكيد على أن هذه الشخصية غائبة، إلا أن غيابها غير واضح بما يكفي، بمعنى آخر ما هو عمق القول بغياب الشخصية المستقلة في المسرح؟ إنه قول ينبني أساسا على التسليم بوجود النشاط المسرحي ملاصقا للإنسان ولكل تجمعاته الحضارية في التاريخ، وهو ما يشكل إحدى المقدمات الأساسية للتنظير عند يوسف إدريس، كما ينبني من جهة أخرى على التسليم بالانفصال بين الشكل العربي للمسرح وشكله الغربي الذي تطور على يد الإغريق. ومن هنا، يملك البحث عن الشخصية المستقلة مشروعيته، لكنه بحث لاينفلت من سيطرة الإحساس الحاد بالهوية المفقودة، ولهذا، فهو يتخذ طرقا تربطه بالذات من جهة وبالمسرح الغربي من جهة أخرى باعتبارهما ضمني الأصالة والمعاصرة، ومن ثمة، فإن الشخصية في نظر يوسف إدريس «تنمو على طريقين أساسيين، أولا تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها»15».

يجلي هذا التصور أمرين نعتبرهما من محددات التجريب في المسرح العربي، عملا على توجيهه نحو مسارات كانت تعيق تطوره، وتمنعه من تمثل الفكر التجريبي الحقيقي والحر، وهما:

الأول: عجز التجريب عن الانفلات من سيطرة البحث عن هوية مفقودة في المسرح، مما كان يؤكده غياب الظاهرة المسرحية في تاريخ الثقافة العربية، ويزيد من حدته اضطراب المرحلة التاريخية في العالم العربي بفعل توالي الهزائم السياسية والعسكرية.

كان هذا الاضطراب، وذلك الغياب

من العوامل التي دفعت التجريب إلى منحى تأسيسي واضح، وأبعدته عن أن يكون تجريبيا يحقق مغايرة مسرحية مع السابق.

الثاني: ازدواجية مرجعية تراثية ماضوية ومرجعية عربية حديثة من خلال الجمع بين الارتماء في أحضان التراث والانفتاح على التيارات الحديثة في المسرح. ونستطيع أن نقول بأن أغلب من تعاطى التجريب لم ينفلت من إسار هذه الازدواجية، لأنها لم تقتصر فقط على المسرح، بل امتدت إلى حقول إبداعية وثقافية أخرى وشكلت قيمة مهيمنة على الفكر العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، فالدعوات إلى النهضة تأطرت هي الأخرى داخل هذه الازدواجية من خلال الدعوة إلى ضرورة تطوير المجتمعات العربية التقليدية من أجل اللحاق بركاب المدنية المعاصرة في الغرب.

انطلاقا من هذا التصور بحث يوسف إدريس عن بذور مسرحية في حياتنا، فتوصل إلى السامر، وهو «فعل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد«16» ويبني على أساسه نظرية الفرفورية كاقتراح جمالي للمسرح العربي. وبالإضافة إلى هذا يتحدث عن أشكال مسرحية صريحة كالأراجوز وخيال الظل ومسرح الحواري. وإذا كان التسليم بهذه الأشكال على أنها مسرحية، فإن ذلك ينسجم مع التعريف الذي قدمه للمسرح باعتباره لقاء جماعيا يشارك فيه الجميع، إلا أن هذا التعريف، كما رأينا، فضفاض يسحب خصوصيته، ويسمح، تاليا، بإدراج أنشطة مختلفة ضمنه، هذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه من غياب التمييز النظري بين الفرجة والمسرح، فكلاهما يقوم على التمثيل، إلا أن حضوره في الأولى يختلف عنه في الثاني. فالنشاط التمثيلي طبيعي عند الإنسان، يوجهه نحو إنتاج أشكال فرجوية عديدة، منها العفوي ومنها المقصود، إلا أن توجيهه نحو الفعالية المسرحية يختلف من حيث تحول التمثيل إلى دينامية مركبة تتداخل مع ديناميات أخرى لتعطي في النهاية العرض المسرحي، ومن هنا فإن النشاط التمثيلي في أشكال الفرجة القديمة يختلف بالضرورة عنه في المسرح، وإن كان هذا لا يشير إلى قطيعة تامة بينهما.

2ـ المسرح العربي

ولايكتفي يوسف باستخلاص التسليم بأشكال مسرحية صريحة، بل يقارن بين البطل المأساوي عند الإغريق وبينه عند العرب، بما تتضمنه هذه المقارنة من تسليم بوجود المأساة عند العرب. إن البطل عند الإغريق «ضحية لعنة أو مقدر إلهي كتب عليه فيه أن يقتل أباه مثلا ويتزوج أمه... هذه نهاية حتمية لابد أن ينتهي إليها البطل«17»، وعلى هذا الأساس فهو ضحية مغلوبة على أمرها لاتقدر على خط مصيرها، بشكل يجعل البطل «هو القدر الذي يقول كلمته سواء كانت خطأ أو صوابا«18» أما عند العرب، فالبطل

«ليس ضحية لقدر مجرم أو عبث.. لأنه هو الذي يملك مصيره في يده ويتولى تحديد خط حياته«19»، هذا يعني عند يوسف إدريس أن البطل المأساوي العربي لايخضع للقدر، ولكنه يملك زمام أمره، ويطمح إلى الاستحواذ على ما لدى الغير، «حتى ينتهي إلى ارتكاب الجريمة الكبرى، القتل أو انتهاك الحرمة أو التضحية بأعز الناس لديه على مذبح شهوته وحينئذ يقام عليه الحد«20» وهكذا، فالفرق بين البطلين يكمن في الحرية، أحدهما يفقدها ويواجه قوى خارجة عنه لايستطيع إلا أن ينهزم أمامها والثاني يملكها ويستعين بالقوى الخارجة عنه في تحقيق ما يريد.

يخلص يوسف إدريس إلى ثلاثة فروق تميز مفهوم المأساة عند الإغريق عن مفهومها عند العرب، وهي«21».

1ـ المأساة عند الإغريق تنشأ خارج الإنسان والإرادة الإنسانية، وتنشأ عند العرب من داخل الإنسان نفسه.

2ـ المأساة عند الإغريق ميتافيزيقية محضة، وعند العرب اجتماعية محضة.

3ـ المأساة عند الإغريق غريبة عن الحياة البشرية مفروضة عليها، وعند العرب تنبع من داخل الحياة البشرية.

إن أول ما يثير الانتباه في هذه المقارنة، هو التسليم بوجود المأساة عند العرب، ونحن نعلم أن الاختلاف قد وقع حول وجود المسرح أو بعض تجلياته، ولهذا فمن التزيد التسليم المتسرع بوجودها رغم أنه يحاول هدم المركزية الغربية التي تعتبر المسرح وليدها، ومن هنا نتساءل مع عبد الله العروي ذلك التساؤل الجوهري الذي غيبه المسرحيون العرب «هل يمكن أن يكون ثمة مسرح مأساوي بدون وعى مأساوي؟ «22» إن أساس المأساة يكمن في وجود وعي مأساوي يستطيع إنتاجها، وهو مالم يكن ممكنا في بداية تاريخ الإسلام، وفي الغرب، كانت المأساة تستعاد في فترات متباعدة «تتيح طرح مسألة المطلق للبحث، في حين ما من مؤلف عربي عرف حتى الآن هذه الحالة الملائمة«23». إن الصراع المأساوي في نظر باتريس بافيس، يواجه دائما الإنسان مع مبدا أخلاقي أو ديني متعال 25. ومن هنا، يعتبر فيرنان Vernant أن الفعل المأساوي يرتكز على مفهوم طبيعة إنسانية خاصة تتيح التمييز بين الإنساني والإلهي إلى درجة تعارضهما «26». هذا التعارض يجعل المأساة تقوم على «صراع محتوم وغير قابل للحل، وليس بسلسلة من المصائب... ولكن بسبب لعنة تنصب على الوجود الإنساني«27».

إن ما يعتبره يوسف إدريس مميزا للمأساة عند العرب هو ما ينفيها، على اعتبار أنها دائما، وكما هو الشأن عند الإغريق، تتحقق داخل الميتافيزيقا، فيها يواجه الإنسان قدرا مواجهة حتمية أو إشكالية، يقود غيابها إلى انتفاء المأساة أصلا، لأنها لاتقوم على تصالح بين الإنسان والقوى الخارجة عنه. فالمأساوي عند أوديب مثلا هو عجزه عن تغيير مصير محتوم يقتل فيه أباه ويتزوج

أمه، وينجب أبناء وإخوانا في نفس الآن. انطلاقا من هذا المعنى، يتغير مفهوم الحرية في المأساة بصورة تنفي اقتراح يوسف إدريس جذريا، وذلك لأن البطل الذي يواجه مصيره المحتوم بكل شجاعة يثبت حيازته لحريته التامة، أنه «مستعد للموت لتأكيد حريته بتأسيسها على الاعتراف بالضرورة «28» وهكذا، تتحقق الحرية داخل المأساوي وبه لتتحد مع الموت كمصير حتمي، الشيء الذي يدفعنا إلى اعتبار المأساة من أولى الإجابات على لغز الموت المحير للإنسان منذ البدء. وفي إحدى نصوصه المهمة يوضح رولان بارث R.Barthes جوهر المأساة الحتمي بصورة تتعارض مع ما ذهب إليه يوسف إدريس حين تحدث عن حرية البطل المأساوي. يقول بارث: ليس المفيد في مآسي المسرح هو الفضول كما في الدراما، فالجمهور لايتابع لاهثا انقلابات الحكاية ليعرف ماذا سيكون الخلاص، في المآسي الجميلة تكون النهاية معروفة سلفا، ولايمكن أن تكون النهاية إلا هي نفسها: فلا قوة الإنسان ولا حتى قدرة أحيانا (وهذا مأساوي فعلا) تستطيعان تحسين ولاتعديل مآل البطل، ومع ذلك فالمتفرج يرتبط بانفعال مع المسرحية، لماذا؟ ها هنا معجزة المأساة، تبرز لنا أن بحثنا الأكثر صميمية لايسير نحو مخارج الأشياء بل نحو أسبابها«29».

إن حتمية المصير الإنساني هي الجانب الملغز والمحير، وكنه الحياة يبقى بعيدا عن التملك والفهم خارج كل التأويلات ذات الطابع الاجتماعي، بمعنى أن تفسير الحياة على أساس النسبية الاجتماعية يتعارض مع المأساة باعتبارها طرح للمطلق والجوهري في الحياة، اللذين مازلنا لم نستطع فك مغالقهما، ولايمكن تصور ميلاد للمأساة إلا داخل مساءلة المطلق، والبحث في لغز الموت باعتباره ظاهرة حتمية غير معلومة الأسباب.

وهكذا فإن تصور يوسف إدريس للمأساة يندرج هو الآخر ضمن بحثة المضني عن الغائب في الثقافة العربية، من أجل ضمان ملامح هوية مسرحية عربية، فهو أولا يسلم بوجود المأساة كنوع مسرحي قائم الذات، الشيء الذي ينسجم مع المقدمات التي اتخذها لنفسه حين اعتبر النشاط المسرحي غريزيا عند الإنسان، كما أنه، تاليا، يتأول ملامح مميزة للمأساة عند العرب مقابل الإغريق لضمان الاستقلال والخصوصية العربية.

يبين نموذج يوسف إدريس كيفية تناول المسرحيين العرب لإشكالية البحث عن هوية المسرح العربي وكيف ربطوها بخصوصية هذا المسرح تجاه المسرح الغربي ولم يبحثوا عن حدود العلاقة بين المسرح العربي وأنواع الفنون الأخرى التي تزاحمه وتلتبس به، وقد كان تمثل الإشكالية بهذه الكيفية ينم عن تأثر كبير بالفكر القومي الذي كان يشدد على خصوصية الذات العربية تجاه الذات الغربية.

1. إدريس: نحو مسرح عربي، الوطن العربي 1974 ص467.
2. إدريس: نفسه ص469
3. نفسه ص 467.
4. نفسه ص 469.
6. نفسه ص13.
7. إدريس ص468
8. نفسه ص 469.
9. نفسه.
10. نفسه ص 473.
11. نفسه ص 473
12. نفسه ص 476.
13. نفسه، نفس الصفحة.
14. نفسه ص 483.
15. نفسه نفس الصفحة. أليست هذه الفكرة استئنافا لخطابات النهضة مع محمد عبده والأفغاني وأرسلان... بعد حوالي قرن من الزمان.
16. نفسه ص 4869
17. نفسه ص 488.
18. نفسه نفس الصفحة.
19. نفسه ص 489
20. نفسه ص 489
21. نفسه ص 491.
22. العروي: الايديولوجيا العربية المعاصرة دار الحقيقة بيروت 1981 ص170.
23. نفسه نفس الصفحة.
24 – Pavis, Dictionnaire du theatre. Ed. Sociales, Paris 1986 p. 424.
25 - Vernant in Pavis, p. 424.
26 - Pavis, ibid, p. 424.
27 - Pavis, ibid, p. 424.
28. بارث، رولان، الثقافة والمأساة. ترجمة عبدالواحد بن ياسر. مجلة عيون المقالات عدد 6 ـ 7 البيضاء 1987 ص 84.

قراءة نقدية لمسرحية

«الليلة الثانية بعد الألف»

لسليمان الحزامي

● بقلم: د. مشهور مصطفى

كثيرة هي المحاولات الفنية والأدبية التي أرادت عبر الزمن الماضي الإفادة من قصص ألف ليلة وليلة والنسج على منوالها أو حياكة قصص وكتابات من وحيها أو الاستيحاء منها للعبور نحو تحقيق فكرة مسرحية أو قصصية في الزمن الحاضر، مازالت تراود صاحبها.

فالمستشرقون انتبهوا فيما مضى لغنى هذه القصص بسحر الشرق وبالأسماء الكثيرة والأمكنة، وانتبهوا أيضا للآلية القصصية فيها، وفي الشرق. ولدى العرب أيضا يمم الكثيرون شطر هذه القصص التي لا ينضب خيالها فكانت خير معين لهم على صياغة مشاريعهم القصصية والروائية. وحتى المسرح نال نصيبه منها، فجرت محاولات مسرحية عديدة، وكتب العديد من المسرحيات من وحيها. ومن بين هذه المحاولات تحضرنا مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» للكاتب المسرحي سليمان الحزامي. وإن أول ما يلفت نظرنا في هذه المسرحية هو انقلاب الصورة وانعكاس دور القاص: فبينما في قصص ألف ليلة و ليلة تكون شهرزاد هي الراوي أو القاص الذي يحكي في كل ليلة حكاية على مسامع شهريار الملك، نجد في هذه المسرحية أن شهريار هو الذي يضطلع بهذا الدور وتصبح الملكة شهرزاد مستمعة بشوق كل ليلة لباقي الحكاية، تلك الملكة التي يتآكلها الأرق الليلي ويجافيها النوم، الأمر الذي سوف يدفعها شيئا فشيئا إلى القتل والانتقام من الرعية ومن الحاشية.

ومع أن الحبكة الكتابية غير معقدة لكنها لافتة بإيحائيتها ودلالاتها، ولا يمكننا بالتالي معالجة هذه المسرحية نقديا إلا من خلال الرجوع بين الفينة والفينة إلى الأصل أو إلى المنبع، حيث قام كاتب هذه المسرحية باستخدام أسماء بعض الشخصيات كما هي أساسا في القصة - الأم، مثل شهريار وشهرزاد وشهبندر التجار وقائد الجند ورئيس الحرس والعسس ومدير الأسواق والسياف والتاجر منصور وما إلى ذلك من أسماء تزخر بها قصص ألف ليلة وليلة.

وفي المقابل فإن وجود أسماء

جديدة مختلفة عن سابقتها مثل: أحمد وقاسم الأعرج وناجي (الذي سيصبح شهريار الحكيم فيما بعد) وجلال (القائد المناضل العنيد) وسالم وحسن (الوزير فيما بعد)، يعني شيئين:

(1) التقابل الضروري ما بين الحاضر والماضي: حاضرنا الذي يصلح لأي حاضر آت، وماضي القصة الذي يرمز إلى التقليد والكلاسيكية، من حيث إن تبدل العصر وتبدل الأحداث يملي تبدلا في الأسماء وفي السمات الشخصية.

(2) ثم، الحلول هنا لهذه العناصر الجديدة مكان العناصر القديمة الأخرى في نهاية المطاف بعد صراع معها، هو الدليل على انتصار الحداثة والتجديد إزاء النظم القديمة والعقليات التي مازالت تحكم من منظور تقليدي - كما أسلفنا - والتي تستبدلها المطامع والأهواء وحب السلطة والجاه والمال دون سواه.

والمسرحية هذه، التي جُعلت من قبل الكاتب الحزامي في عشر لوحات، والتي تشي بالقليل من التمرد على الأسلوب التقليدي في الكتابة المسرحية من حيث الشكل الذي جعل لخدمة المضمون والفكرة، تفسح في المجال أمام المخرج المسرحي قبل الناقد والمحلل، للعثور بشكل سهل على سمة من سمات المسرح الحديث ألا وهي: المسرح في داخل المسرح.

فالملكة شهرزاد سوف تتفرج على ذاتها من خلال شخصية الملكة غزلان، عندما ينجح (ناجي) الفيلسوف الذي يتصعلك ويدعي الجنون للإفلات من قبضة الجند، في لعب دور الحكيم/ الطبيب شهريار، والذي سوف يستطيع أن يشفي الملكة شهرزاد من مرضها: الأرق القتل.

إن ناجي وأحمد وجلال وسالم وحسن، هم شباب طموح للتغيير، في الوقت الذي يكون فيه الشعب في المملكة ينوء تحت كلكل الضرائب التي تزداد ليلة بعد أخرى بسبب ازدياد أرق الملكة وعدم نومها - هنا نجد باروميتر العلاقة في انعكاس الصحة النفسية والجسدية لدى الحاكم على طريقة الحكم - والشعب هو المتلقي النهائي والأساسي لنتائج تدهور صحة الحاكم الذي يفقد أعصابه فيضغط على الرعية ثم يلجأ إلى التصفيات الجسدية.

ويحيد (حسن) الطامح للوزارة، من بين هؤلاء الشباب، عن الطريق، لأن طموحه للوزارة وفضوله للتعرف إلى ما يجري في كواليس الحكم، قد جعلاه يفقد موقعه السابق بين رفاقه، فكرسي الحكم تغري وتفسد أيضا: «حسن: أقسم بالله أمامكم.. عندما أصل إلى مرتبية وزير الجند.. فسوف أعمل على هدم كل سجون المدينة.

أحمد: كن وزيرا وسنأتي معك..

قاسم: والله يا أحمد، لن يعرفنا في تلك اللحظة.. إنه حسن ألا تعرفه ؟!!».

إن هؤلاء الشباب الذين يمثلون فيما يمثلون، المعارضة، يتم إلقاء القبض عليهم من قبل جنود الملكة فينجح البعض في الفرار من قبضتهم

(كأحمد وناجي) أما (قاسم) فعندما يخرج من السجن، تكون رجله قد أعطبت، وينادونه مذاك الوقت بقاسم الأعرج.

ويتحدث جلال وقاسم عن مرض الملكة التي طلبت الأطباء جميعهم واشترطت قتل كل طبيب لا يتوصل إلى شفائها منذ الليلة الأولى لبدء علاجها.

وهنا، يتذكران (ناجي) الذي ادعى الجنون كي يظل هاربا، لكنهما يثقان تمام الثقة بقدرته على لعب دور مهم، لأنه ذكي وفيلسوف، وإذا ما دخل البلاط الملكي، فإنه يستطيع أن يشفي الملكة ويحقق لهما طموحهما.

وقدر لناجي المتصعلك أو الحكيم شهريار أن يدخل البلاط ويدعي الطبابة، وهكذا سوف يتوصل إلى شفاء الملكة بأن يداويها بالحكاية، فتعود إلى النوم أو يعود إليها، ويتم طرد الأرق من جفونها، وتستوي أحوال الحكم وينعم الشعب بالأمان والرفاهية والشبع. ونشير هنا إلى تزاوج شخصية ناجي مع شخصية الكاتب، الذي يطمح للتغيير نحو الأفضل.

هنا في هذه المسرحية في كل ليلة حكاية لتنام شهرزاد، وهناك في قصص ألف ليلة وليلة كل ليلة حكاية لينام شهريار.

«احك لي حكاية وإلا قتلتك» هي المقولة الأساسية في «ألف ليلة وليلة» ولولا فعل القص لماتت شهرزاد كالأخريات السابقات عليها من بنات جنسها. وهنا نجد أنه لولا فعل القص أيضا لمات الحكيم شهريار (أي ناجي) كما مات الأطباء من قبله:

الملكة: أيها الحكيم هل أخبروك أنني قتلت قبلك أحد عشر طبيبا فشلوا في علاجي؟ ربما ستكون أنت الثاني عشر؟

شهريار (مقاطعا): وربما لا يا صاحبة الجلالة.

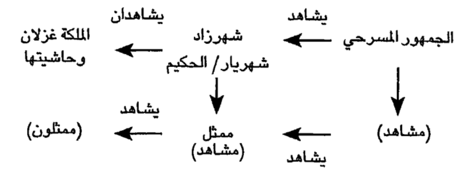
ونتساءل هنا هل أن فعل القص ما هو إلا غطاء لفعل آخر مستتر، فعل جنسي مثلا؟

فهل هو كفعل روائي، يحجب فعل الحب والعشق بين اثنين: رجلا وامرأة؟

شهرزاد: لا أعرف كيف أحكم على هذا الحكيم.. مرة أراه رجلا وقورا.. ومرة صعلوكا مهرجا، وأحيانا أراه عاشقا متلهفا..» (ص: 39).

ففي سياق المسرحية، يطلب الحكيم/ شهريار (ناجي) من الملكة أن تأمر بخروج الحاشية من غرفة نومها كي يبقى معها وحده، وفي قصص ألف ليلة وليلة تكون شهرزاد وحدها في مخدع الملك شهريار. إن قتل الأرق يلزمه أكثر من فعل وأكثر من تورية أدبية على صعيد القصة كما على صعيد المسرحية!

وإن خروج الحاشية (كما في المسرحية) من غرفة نوم الملكة، له مبرره وهو عدم إطلاع الآخرين على سر العلاج وكيفيته، لكن يجب الانتباه أيضا إلى إمكانية استخدام تلك الشخصيات كممثلين ليمثلوا حاشية في بلاط الملكة غزلان، (صورة الملكة شهرزاد) التي ستتفرج عليها الملكة الأولى في اللوحة الثانية من المسرحية:



غير أن الحاشية الأولى لا تتفرج على الحاشية الثانية، بمعنى أنها لا تشاهد ذاتها كما فعلت الملكة شهرزاد فشاهدت ذاتها في الملكة غزلان، فالحاشية الأولى لم تبق في مخدع الملكة إلى جانب الطبيب لتشاهد معهما ما يحدث في مملكة الملكة غزلان. وهذا نعتبره عدم انتباه من قبل الكاتب لأن في ذلك سوف يكتمل عنصر التعليم وتقويم الاعوجاج لدى الحاشية وشفائها أيضا.

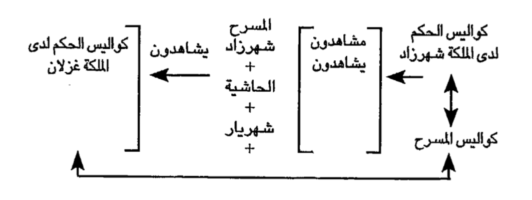
وربما أراد كاتب المسرحية الاقتصاد في عدد الممثلين لأن الذين هم حاشية الملكة شهرزاد هم ذاتهم يشكلون حاشية الملكة غزلان وهم:

قائد الجند، رئيس الحرس - شهبندر التجار - التاجر منصور - رئيس العسس - السياف - الحاجب.

إن صيغة المسرح في داخل المسرح هي صيغة التفرج على الذات من قبل الفرد، وفي التفرج على الذات شفاء لها. إنه التعلم من على مسافة: فالمشاهد يشاهد من على مسافة الممثل(1) الذي يشاهد الممثل(2) من على مسافة وهكذا دواليك.

فإذا أنا شاهدت من يشاهد شخصا آخر، فإن التأثير المسرحي يصبح أقوى من حيث الدلالة والمعنى، ويصبح الفكر موضوعا للتفكير والناقد منقودا والفاعل مفعولا به والمرآة تعكسها مرآة أخرى، ويظهر ما في الكواليس.

وما فعله (ناجي) شهريار الحكيم بأنه جعل الملكة شهرزاد تتفرج على ذاتها في الملكة غزلان، فما هو سوى مسرحة الكواليس وإظهار أفعال الكولسة وفضح أسرارها، وهذه طبعا آلية مسرحية ووسيلة كي تصل الرسالة إلى الجمهور ودون ذلك يستحيل التبيان:



إن صيغة المسرح في داخل المسرح، حبلى بها قصص ألف ليلة وليلة، وفعل القص والحكي هو أداة طيعة للابتكار: نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر قصة الخليفة المزور أو (محمد علي الجوهري) وكيف أن الخليفة هارون الرشيد الذي أصابه الأرق والقلق خرج بصحبة وزيره وسيافه في الليل وهناك شاهد في زورق عند شاطئ دجلة، صورته وقرينه الخليفة المزور، فاعترته الدهشة فتعرف إلى ذاته من خلال الآخر. وتعلم كيف يصلح طريقة حكمه، وزال أرقه.

إن صيغة المسرح في داخل المسرح، تفسح في المجال لاستنباط أفعال ومشاهد تولد منها أخرى. وهذا ما يثري العمل المسرحي ويغني الفكرة المسرحية ويستنفدها في كل جنباتها. وعلى سبيل المثال فقد أتاحت لنا هذه الصيغة أن نتعرف إلى ما يوجد في كواليس الحكم لدى الملكة غزلان وفي بلاطها، ولقد وجدنا:

- بأنها تدعى الشعر والفلسفة والكتابة، بينما من يكتب لها كل ذلك هو كاتب اسمه سراج الدين وذلك مقابل مبلغ من المال.

- بأنها كانت تقتل كل كاتب أو فيلسوف بعد أن تنال مأربها منه بأن تنسب إليها ما قد كتبه.

- بأنها لا تتورع عن قتل أبيها الملك لاستعجالها الحصول على السلطة والعرش.

- بأن السلوك اليهودي متفش في الحكم العربي. وهذا الرجل اليهودي الذي يدعى (خيبر) هو من لعب كل اللعبة الخبيثة بأن استقدم إلى الملكة من يكتب لها، ثم يتولى قتله لقاء الحصول على المال والأمان. وهو الذي قتل أباها الملك.

خيبر: مولاتي لم القسوة.. أقولها ثانية.. إنني طوع أمرك.. لم أقتل سراج الدين إلا بأمرك ولم أقتل زريق إلا بأمرك.. إنني أنفذ مقابل ما آخذ.. هكذا تعلمت من التوراة.. تعرفين اليهود يامولاتي.. يحركون الآخرين حتى يحرقونهم.. (ص: 45).

ولابد من الإشارة إلى أنه بالإضافة إلى صيغة المسرح في داخل المسرح التي تشي بها المسرحية نجد أسلوبا للتداخل ما بين شلة الشباب وحاشية الحكم.

فالشاب حسن الذي أصبح وزيرا بحسب حكاية شهريار للملكة شهرزاد هو بالفعل كان وزيرا لديها، وأن شهريار الحكيم حكى لها حكاية هؤلاء هو بالفعل كان وزيرا لديها. وأن شهريار الحكيم حكى لها حكاية هؤلاء الشباب بقصد تسليتها ومعالجتها (اللوحة الخامسة) قد تقصّد ذلك، وهذا يظهر براعة في تداخل مستويين في زمن واحد لفعل واحد:

«الملكة: أريد أن أعرف ماذا حدث لحسن.. كأني أعرفه.. كأني قابلته».. (ص 25).

شخص يستمع إلى حكاية شخوص وإلى شخوص حكاية.. فيظن أنه رآهم وعرفهم كيف؟ هنا السيطرة على الزمن من صفات المسرح، وفضيلة من فضائله.

قراءة نقدية لمسرحية

«اسمع يا عبد السميع»

احتفال بطل تراجيدي في زحمة عالم منهار

- الدكتور عبد الرحمن بن زيدان -

إضاءات حول الغموض والوضوح في مسرح عبد الكريم برشيد:

ما يساعد متلقي نصوص عبد الكريم برشيد المسرحية على الفهم، وعلى متابعة حركية الكتابة الاحتفالية فيها هو طبيعة هذه النصوص نفسها وما تقدمه من إضاءات وتعليقات ملتوية ومنبسطة ومراوغة بمكر متخيل يوسع دائرة هذا الفهم، ويمكّن من استيعاب دلالات الوضوح في غموض النص في وضوحه لأن الكتابة في هذه النصوص تتوخى المزج القصدي بين الوضوح والغموض أثناء الصهر الكيميائي للحالات والمواقف والأحداث في الكتابة الاحتفالية.

والإضاءات التي لا تتخلى عن الإعلان عن وجودها في عتمات النص، ترجع - بالأساس - إلى التكوين المجازي للمجاز في هذا الغموض وهذا الوضوح، كما تعود إلى محاولة الانفلات من كل القوالب المسرحية الجاهزة التي تريد الإبقاء على عري الكتابة ومباشرتها متقدة في دلالات ثابتة تبعد حيوية الحالات والمواقف والأحداث عن فعل الاحتفال في الاحتفالية.

وإذا كانت هذه الإضاءات فعلا إبداعيا يحضر رموزه من التاريخ ومن التراث ومن الذاكرة الجمعية، فإن الحواجز والحدود بفعل هذا الفعل تنلغي بين هذه الرموز وبين الحيوية الاحتفالية لتتأكد حركية الوحدة في هذا المزج بين النقيضين بحكايات رمزية تصير بها الكتابة الدرامة مشروطة بقرار فعل الانفلات من النموذج أو القوالب أو الأنماط، وهو ما يساعد على توسيع دائرة المعنى ورمز الرمز في التكوين المجازي للغة وللحوار في الأحداث، وهو ما عمل عبد الكريم برشيد على تحقيقه في ذخيرته الاحتفالية بنصوص «درامية» موسومة بخاصية هذا الغموض الواضح أو هذا الوضوح في بناء الذات مجازيا في الزمان وفي المكان المتخيلين، أي الغموض والوضوح كعلامة على تجاوز الكتابة المسرحية العربية الواضحة ببرودتها وسطحيتها.

وهذا المجاز لا يمكن تحديد أفقه في الكتابة الاحتفالية، إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار مركزية الحساسية الجديدة للمسرح العربي في المسرح العربي

في علاقتها بالاحتفالية ووضعنا هذه المركزية في وحدة الرؤية للمسرح وللعالم كدعائم أساسية تقوم عليها إضاءة الكتابة الاحتفالية وهي تسير نحو إتمام مشروعها الحضاري في هذه الحساسية وبها للخروج من ديكتاتورية الوضوح، وكتابة حوارات مغرقة في الغرابة والدهشة والخيال والجديد.

وعبد الكريم برشيد في انتقائه رموز التراث العربي لنقلها إلى سياق جديد هو الكتابة المسرحية، لا يريد أن يبقى هذا التراث خارج الزمن الاحتفالي، وخارج الذات العربية، بعيدا عن الوطن العربي، وبعيدا عن تاريخيته، لأنه مقتنع بأن فعالية هذا التراث لا تعلن عن فعاليتها إلا إذا كانت في توهجها محكومة بـ«نحن»، «الآن»، «هنا»، وكانت في تحولها داخل الإبداع محكومة - كذلك - بالدخول إلى أزمنة كتابية جديدة يكون فيها التراث بعيدا عن تراثيته، ويكون فيها تحيين الرموز بهذا التراث نفضا للغبار عن المعنى القديم لهذه الرموز، لإضفاء معنى جديد عليها حتى تتمكن الكتابة الجديدة من الدخول إلى الحساسية الجديدة باحتفالية مبدعة هي نسغ هذه الحساسية، وإحدى دعائمها: وما حضور «ابن الرومي» و«امرؤ القيس» و«أطلس» و«عنترة» و«ابن دنيال» و«الحسين» و«كربلاء» و«عطيل» و«جحا» و«قراقوش» و«المتنبي» و«فاوست» و«شهرزاد» إلا الدليل القوي على إصرار عبد الكريم برشيد على نقل هذه الرموز إلى الزمن الحاضر كي يقتحم كل المجالات الملتهبة في الواقع بعد أن استعصى فهم هذا الواقع بوضوحه الذي يخفي غموضه.

إن نقل التراث إلى المسرح وتحويله إلى احتفال فيه توليد مادة دلالية جديدة تنتظر المعنى المحاور لعدة معان تسيرها قوة الميل إلى الغموض الوظيفي الذي يعمق بإضاءاته فهم المبهم والملتبس في الواقع. وفي هذا النقل وهذا التحويل للتراث تلتقي الحيوية الاحتفالية بالحساسية الجديدة للمسرح العربي، وتتفاعل هذه الحساسية بفعالية الكتابة المسرحية كحلم بما سوف يأتي وبما سيتحقق وبما سوف ينكشف وبما سيحيا، وهو ما أعطى للزمن الاحتفالي بهذه الرموز، وللشخصيات التراثية فيه، معاني غير مألوفة لا في الماضي، ولا في الحاضر، لا في التداول ولا في السائد، لأن المعنى الجديد، المتعدد، مرتبط بما بعد الآن، مرتبط بما وراء الواقع وبما هو خفي في الإنسان، وما هو مُصغر في شعوره ولا شعوره، وما التوكيد على إضاءة العتمات بهذه الاحتفالية العيدية - بهذه الرموز - في فرحها وفي مأساويتها إلا بهدف اختبار الدراما في أحداث معيشة تنتقل إلى مجال الكتابة الدرامية بمتخيل يعيد بناء واقع تلتقي فيه الأزمنة والأمكنة والشخصيات في فضاء استعاري لا يمكن أن تجتمع فيه إذا استعملت الكتابة ضوابط المنطق والعقل والتاريخ.

وهذه الإضاءات الحاضرة دوما في الكتابة البرشيدية بهذه المعاني المولدة يتجانب فيها الجنون بحالات الهذيان والعقل والحلم والضياع والعبث

والتاريخ العربي لتظهر حالات الذات في تمظهرات الواقع، ولتبرز أحداث الواقع في الأحداث والوقائع التي أنتجت تيمات التنظير الاحتفالي، وأنتجت دلالات كتابة النص الاحتفالي، وأنتجت شروط البحث عن إنسانية الإنسان ومدينية المدينة في حلم يحلم بإصلاح عطب العالم، وإيجاد إنسان حر في وطن حر بتعبير حر.

ومن هذه الاختيارات والحالات المزروعة في رحم كل نص احتفالي والمتناسلة فيه بدلالات مختلفة في الحوارات تأسست كتابة حيوية أبرزتها مسرحية: «اسمع يا عبد السميع» موازاة مع باقي المسرحيات الأخرى التي واكبت تنامي الوعي في أنفاس وفي حياة نبضات اللغة الدرامية في هذا الوعي الاحتفالي، وهو ما خوّل للذاكرة الثقافية الاحتفالية أن تقدم بهذه الإضاءات مشروعها الفكري بنقد الواقع وما يخفيه هذا الواقع من غموض لا تكشف عنه إلا هذه الرموز التي تدل على زمن الكتابة وهي تؤشر إلى ما يقوله كلام النص عن النص الذي هو في نهاية المطاف ذاكرة ثقافية عن العالم وحول العالم بما تقدمه مسرحية «اسمع يا عبد السميع».

في هذه المسرحية تتأسس على هذه الإضاءات خصوصيات أسلوب الكتابة لدى عبد الكريم برشيد سواء في تميز بناء الشخوص، أو أثناء الحديث عن الاحتفالية كاختيار نظري طوع تمثلاته النظرية في هذه الخصوصيات التي ولدت حالات هذه الشخوص لتقترب أكثر من جوانية هذه الحالات تمهيدا لمعرفة ما تريد أن تقدمه هذه المسرحية من وظائف تلعبها التغيرات في أدوار «عبد السميع» ويدعمها تجديد الأزمة في النص، وهو ما جعل الغموض دالا على الحالات المستعصية للبطل باعتباره «أسطورة» و«خرافة» في آن واحد، وباعتباره سؤالا منطرحا في خطاب النص: «هل ضاع عبد السميع داخل فساد العالم» وباعتباره حالة تتعدد في وجوه الآخرين، وباعتباره - أيضا حلما يحلم بالاختراع مقابل حلم «الخامسة» التي تحلم بالإنجاب في عالم «عبثي» يختار له عبد الكريم برشيد زمانا لازمانيا وشخوصا تتعايش بحالاتها ولا تتعايش، تتفاهم ولا تتفاهم، تعلن الوجود في هذيانها، تلتقي في أشياء وتتباين في حالات هي الفوارق التي قاس بها برشيد درجات التعايش والتفاهم في حالات الخامسة وعبد السميع لأنهما يعيشان حالات واحدة مع وجود فارق بين هذه الحالات في ارتباطها بتعدد الأماكن في الزمن المجرد. وهذا الفارق يكمن في المستوى الفكري والعاطفي والنفسي والاجتماعي لكل طرف يحيا في أماكن متعددة وأزمنة مجردة.

المداح وتعدد الأماكن في الزمن المجرد:

يأتي اهتمام نص «اسمع يا عبد السميع» بحالات «عبد السميع» و«الخامسة» اعتمادا على قدرته القوية على الإنصات إلى ما يعتمل من غموض وصراع وأسئلة لدى هاتين

الشخصيتين في محكيهما حول الوضع الرمزي العام في الزمن والمكان العربيين، حيث يتخذ محكي النص في محكيهما لعبة فنية به يقسم الفضاء الرمزي لهذه الحالات إلى دلالات توحي بالتاريخ العربي تارة، وتشير - تارة أخرى إلى لا زمانية هذه الحالات. ويبدأ النص بوضع ملامح هذا الإنصات في الفضاء الأول الذي وضعته الإرشادات المسرحية عن الفراغ اللامتناهي الذي يرسم خلفية سوداء للفضاء.

«أمام فضاء مكاني... المكان: هنا والزمان: الآن لا شيء أمامنا غير ستار من الخلف أسود. ستار يجسد نوعا من الفراغ اللامتناهي... العين لا يحدها أفق. لا يوقفها عبر اختراقها السواد شيء.. ينفجر فجأة صوت امرأة تنادي... يتكرر الصوت من خلال الصدى»(1).

من هذا الفضاء سيتخذ المحكي الدرامي بحوار النص مساره في نسيج العلاقات المتراكمة بين الحالات التي يروي عنها حوار عبد السميع والخامسة بحالات لا تستسيغ كل كلام مألوف عن ثنائية الاختراع والإنجاب أثناء التحاور أو التحادث أو القطيعة في التفاهم.

وينتبه هذا المحكي في «أنفاس» المسرحية إلى ضرورة الربط بين الحالات وهذا الفضاء الرمزي داخل هذه الثنائية، كما أن هذا المحكي سيقوم بتوزيع هذا الفضاء بين ما هو تاريخي وبين ما هو لا زماني في تيمات مشتتة في «أنفاس» نص لا يمكن تجميع وحداته وعناصره إلا بالرجوع إلى الحوارات التي ولدت من هذا الفضاء المجرد أماكن معلومة بمرجعيتها وبرمزيتها بدءا من المحدود والمنغلق وصولا إلى المنفتح والشامل العام. من نماذج هذه الأماكن: «صندوق الدنيا»، «الدار»، «وادي عبقر»، «المدينة»، «هوليوود» «البيت»، «العالم»، «السجن»، «المغرب»، «الممالك» وهي الأماكن التي تنتمي إلى حقل مفهومي واحد تتعدد فيه المفاهيم وذلك حين تجمع بينها علاقات معنوية فيها الجغرافي والفني، والمقدس والمدنس والسياسي والاجتماعي.

وهذا التدرج الجمالي في التعامل مع هذه الفضاءات بالانتقال من المحدد إلى المجرد، ومن الواحد إلى المتعدد، جعل من وظائف بناء الفضاءات في النص هو توسيع معاني هذه المجالات بخطاب «المداح» الذي كان دوره تشخيص الوضع الرمزي العام لحالات عبد السميع والخامسة وذلك بتحويل الواقع الموجود، والأماكن إلى كتابة احتفالية تشتغل على المرويات والمحكيات المشكوك فيها، وتقوم بمهمتين أساسيتين عن طريق «المداح» هما:

1) - التنسيق الدلالي لعناصر الاحتفال في علاقتها بهذه الأماكن.

2) - توظيف شكل «الراوي» العربي كظاهرة مسرحية عربية تنتقد الواقع وتربط الحالات في النص بهذا «المداح».

ويعمل هذا المداح على النفاذ إلى روح وقلب الواقع وقلبه ليقدم خطابه في شكل حالات تختصر العالم في هذا الفضاء الضيق الذي تتعدد فيه

الأماكن في فضاء الاحتفال:

«المداح: أحذركم ـ سادتي الكرام.

من روايات تعطي من يومنا

قشوره وشكله

اليوم نريد روح الواقع

نريد قلبه ولبه.

سادتي: كل الأزمان في حفلنا الليلة مختصرة.

في ساعة أو بضع ساعة.

كل الممالك ندعوها فتأتي إلينا

لتجعلنا داخل هذا الفضاء المحدود

ونسمي الكل: هنا»(2).

وعندما يحمل هذا التنسيق الدلالي للحقل عناصره من وظائف «المداح» «الراوي»، يصبح مفهوم النص بحالاته المتعددة في الشخوص وفي الأماكن غير قائم على الجدل بين الحوار والمونولوج، بين التواصل والتنافر، بين المعنى واللامعنى، بل إن مفهوم النص يتأسس على ما هو موجود سلفا هو «الراوي»، لكن وظيفته ـ تصير في النص محاولة في البحث عن فراغ مركزي مستحيل يبدأ من الفراغ الركحي وينتهي إلى العالم.

إن الراوي يعود إلى الزمن، إلى الفضاءات، إلى الظاهرة المسرحية العربية كشكل فني لتقديم الشظايا المبعثرة من الذات ومن الواقع في وعي الكاتب ولا وعيه: وهي الظاهرة التي أكدت الوحدة الثقافية لهذا التراث في بناء مسرح عربي يختصر بالمداح الحالات ويكبرها بمساعدة المعاني المولدة في الحوارات وفي الأماكن المذكورة الواردة في هذه الحوارات، ويتوافق هذا الميل، وهذا النزوع مع ما يمنحه محكي المداح من وظائف هي كالتالي:

1 ـ أن المحكي يراهن على التواصل بين عبد السميع والخامسة.

2 ـ أن رمز المحكي يُعد عاملا مساعدا على التقريب بين سكوت الفعل والإفصاح عنه.

3 ـ أنه خطاب يقع بين الخفي والمرئي.

4 ـ أنه خطاب يريد أن ينفلت من الاتهام الكامل بواقعية الفضاء ليقدمه كلون وصورة تلعب على الإحساس بالواقع من خلال إثارة الحدس بشكل غير مزيف.

«الخامسة: عجبا.. أنت تقول هذا أيها المداح؟

أنت الذي يرحل دائما.. تموت وتبعث دائما

ترحل إلى ما وراء الأفق.. تجتاز حدود الممكن والمحال

أنت الذي تعود سفنك محملة بالعجائب والأخبار والأسرار والخيال»(3).

وفي هذا التقسيم الذي تقدمه الخامسة عن «المداح» تتحدد وظيفته التي تجتاز كل حدود الممكن والمحال في هندسة المعاني والحركات، وإعطاء النظرة حدودها ورحابتها في الحكي، وفي تبادل الأدوار وتعددها فيه. فهو كحكواتي «مداح» لا يريد تحديد الديكور والمكان في الإرشادات المسرحية حسب رغبة الكاتب، بل إنه يحب الأشياء الرمزية ـ فقط ـ لأنه يتملك في حكيه قدرا كبيرا من الدقة والبصيرة يحكي من خلالهما عن وجهة نظره في خطابي عبد السميع والخامسة. ثم يركبهما على منطق

أفعالهما وفق الأماكن المتعددة التي يتم ذكرها على لسان الشخوص كدلالات قوية تدل على أن الكاتب على لسان «المداح» وعلى لسان هاتين الشخصيتين يغالي في عشقه وكراهيته لهذه الأماكن ولغموضها ولحيرتها لأنها في حواراتها تكمل المعنى العام للنص بإيحاءاتها وبرمزيتها.

عبد السميع والمداح وتجربة الإحساس بالألفة:

إن المداح «الراوي» شخصية آسرة بحكاياتها حين تضع الحفل والذات في ثقافة عربية وكونية بأسماء الأماكن والأحداث والشخصيات التاريخية، وهي في غربتها تريد أن توجد حلما جماعيا ينبني على مجموع المعايير التي تهتم بتماسك الجماعة وبتآلفها ووحدتها وتفاهمها، فهو في خطابه الذي هو خطاب عبد السميع يقدم سلسلة من المعاني والمواقف التي يناقض بعضها بعضا، إلا أنه يرفض أن يسجن خطابه في معنى نهائي مغلق لأنه يريده أن يحيا بالأمل في حياة مهددة كالعالم بالانهيار والإمحاء.

«المداح»: لن ألبس عباءة الراوي وأمسك عكازه

لن أقيد الأحداث والناس في كلمات

يكفيني من هذه الدنيا أن نوجد حلما جماعيا

يرفع الحدود بين الممكن والمحال.. بين الآتي غدا

.. بين الآن وما كان

فبالرغم من كل الكلمات والعبارات والألحان والأجسام

والصور فما زالت (سادتي) مناطق من حياتنا غارقة في الصمت

سنجري الليلة أيها السادة حفريات للسكون والظل والظلام والصمت»(4).

إن نظرة «المداح» الراوي للعالم وللحياة نظرة القلق المرتاب اليائس القنطان، فهو في حفره على اللحظات البكر في السكون والظل والصمت يطلق مخيلته لتكون له محفزا على الفعل وعلى تجريب الإحساس بالألفة، والتواد مع أهله وحلمه وحالته التي لا تقدم قضية جديدة خالية من المعنى بل تقدم معنى وجود عبد السميع بكلمات يعمل بها على تملك القدرة على الإنصات إلى ما يعتمل من تساؤلات في كلام الخامسة وعبد السميع:

«المداح: أنا اسمي عبد البصير.. عبد البصير أعمى.. إنني اشتغل مداحا كما ترين.

الخامسة: أما هو فمخترع عجيب... إنه معجزة أيها المداح.

المداح: من نعشقه لا بد أن نراه كذلك...

الخامسة: إنك تشبهه أيها المداح.

المداح: من نعشقه نراه في كل الوجوه»(5).

ومن المفارقات العجيبة في غموض شخصية المداح كونه «أعمى» لا يبصر اسمه يدل عليه، ولا يدل على رؤيته للعالم، إنه يمثل الشبيه الموضوعي لعبد السميع، أو هو عبد السميع نفسه حين يتحدث عن الماضي والمستقبل في

صيغة الماضي، ويحتمي بلغته الخاصة التي لا تتوقف عن مصاحبة الخطاب الاحتفالي في النص، ومصاحبة بنياته المتشظية التي يزرع فيها الشك ومعنى الشك للبحث عن الفعل كعامل غائب عن الفعل في النص. ومن هذا التماثل والتطابق أحيانا بين المداح وعبد السميع يقوم هذا المداح بوظيفتين أساسيتين هما كالتالي:

1 - بما أنه لا يعرف مخاطبة المنتظر، فإنه يمنح محكيه في النص نزوعا مخالفا للسائد يكذب به ما قاله الرواة والحكواتيون، غير مصدق ما يقدمه التاريخ الرسمي المكتوب.

2 - إنه يريد أن ينقل خطابه لمحاوره «الخامسة» حين يغادر عبد السميع مجازيا شخصية المداح لتصير هي المداح الذي يخاطب متلقيه المنتظر سواء كان متلقيا متخيلا أو قارئا مفترضا أو متلقيا للعرض.

وبهاتين الوظيفتين قدم المداح مهامه حين أعلن عن منهجه وعن اختياراته الفنية التي رسم بها أسرار «صندوق الدنيا» ورسم بها - كذلك - جديدا لا يقتفي آثار الكتابة المسرحية الكلاسيكية:

«المداح: معذرة سادتي الكرام

إن لم تكن في جعبتي رواية مكتملة.

رواية بها حبكة ولها مبدأ أو عقدة وختام.

ما لنا غير حياتنا / سوف نحياها مجسمة مكبرة.

سندخلها المخبر / لنراها في المجهر أكبر

سترى نفسك أو غيرك.

فلا تكابر أو تغضب

سادتي... ضعوا كل شيء موضع الشك.

فاليقين موت وسكون وثبات والشك حياة لا تصدقوا سادتي - كل ما قيل من ألوف السنين، فما التاريخ إلا رواية وما أكذب ما قاله الرواة»(6).

وتقديم الحياة ممسرحة في المجهر الكبير الذي هو المسرح لا يعني بخطاب المداح سوى الدخول إلى طقس الشك لمواجهة كل وضوح قاتل لا يقدم غموض الحياة.

ولم يجد المداح لتقديم صورة عبد السميع في هذا المجهر شبيهه ومكمله، غير إعادة تركيب هذه الحياة به وفق اختيارات فنية هي اختيارات الكاتب ورؤيته حين تضع الفرق بين عبد السميع المتعدد والخامسة ذات النزعة الاستحواذية التي تحول بين عبد السميع وبين تحرره لإتمام مشروع الاختراع لمواجهة انهيار الحياة بهذا الاختراع.

عبد السميع بين انهيار الحياة والاهتمام بالاختراع

يوجد في نص «اسمع يا عبد السميع» تواز عجيب وغريب بين انهيار الحياة وبين الاهتمام بالاختراع. في الانهيار تصير شخصيتا عبد السميع والخامسة علامة على عصر وعلامة لعالم ورؤية العالم. فهما قبل أن تكونا علامتين عن نفسيهما، فهما صورة لهذا الانهيار، وصورة لفعل فني يريد بناء علاقات داخلية بين الأحداث الصغيرة

والطموحات الكبيرة عن طرق قرارات فنية يعلن عنها المداح. أما في الاختراع فعبد السميع وحده يحلم بالاختراع يريد تحطيم مرآة المظاهر الكاذبة، إنه يحب الأشياء الرمزية التي لا يمكن تفسيرها مباشرة وفي الحال، وفي هذا التوازي بين انهيار الحياة والاهتمام بالاختراع تتكون في أنفاس النص محفزات ذاتية كانت تساعد كلا من عبد السميع والخامسة على الاعتراف بالحقيقة، حقيقة الانهيار، والرغبة في الاختراع والحلم بالإنجاب.

ومن التباين والاختلاف بين عبد السميع والخامسة تولدت غرابة الاحتفال والفشل وبناء الغموض، ليمارس بعدها عبد السميع والخامسة علامة على عصر وعلامة لعالم ورؤية للعالم. فهما قبل أن تكونا علامتين عن نفسيهما، فهما صورة لهذا الانهيار، وصورة لفعل فني يريد بناء علاقات داخلية بين الأحداث الصغيرة

والطموحات الكبيرة عن طريق قرارات فنية يعلن عنها المداح. أما في الاختراع فعبد السميع وحده يحلم بالاختراع يريد تحطيم مرآة المظاهر الكاذبة، إنه يحب الأشياء الرمزية التي لا يمكن تفسيرها مباشرة وفي الحال، وفي هذا التوازي بين انهيار الحياة والاهتمام بالاختراع تتكون في أنفاس النص محفزات ذاتية كانت تساعد كل من عبد السميع والخامسة على الاعتراف بالحقيقة، حقيقة الانهيار، والرغبة في الاختراع والحلم بالإنجاب.

ومن التباين والاختلاف بين عبد السميع والخامسة تولدت غرابة الاحتفال والفشل وبناء الغموض، ليمارس بعدها عبد السميع التيه والهروب والتعدد والرحيل والغياب والحضور بحثا عن الحرية في العالم، مستحضرا طفولته، متذكرا لحظاتها المنكسرة، متألما لحالات المنع التي كانت أفعال المنع الفظة تبعده عن سعادته في اللعب متحملا عاهته، منكبا على وجهه أمام عالم لا يرحم، جاعلا من حواره وسيلة للشكف عن هذا التباين هو فيه غير قادر على الاندماج والتفاهم والاقتراب من كلام الخامسة ورغباتها، لأن الحياة وتغيير العالم عنده لا تبدأ بالشهيد، بل تبدأ بعودة الشهيد، وغرس الفرح والطمأنينة والعشق في الخامسة. إلا أنه أمام انهيار الحياة ينهار عبد السميع كبطل حالم لا يعود من رحلته الكئيبة إلا مقعدا كسيحا عاجزا عن الحركة والسير. وفي هذا التقابل في الأحلام وفي الرغبات بين الشخصيتين الرئيسيتين تتوازى حقيقة الحياة في حالتيهما على المستويات التالية:

1 ـ أن عبد السميع يعرف اللعب والإدمان على التفكير والحلم بالاختراع.

2 ـ للخامسة أمام هذا الحلم وظيفة كابحة لتطلعات زوجها عبد السميع.

3 ـ أن عبد السميع يرحل في الحلم وفي المتخيل الذي يصبح واقع الحفل.

4 ـ أن الخامسة تتذكر رحيله وتتذكر ما قاله من «أن الفرح ممنوع» وأنها مأخوذة بفحوى الخطاب الذي وصلها منه: «أنا في أرض وفي كل

مكان» وبالرغم من ذلك تريد الإنجاب منه وتقريبه من المكان الضيق الذي يرفضه.

5 - أن عبد السميع لا يملك عصا موسى لتغيير واقع زوجه وحالتها في الحلم وفي التفكير كعالم.

ويبقى أن الأساس الذي يقوم عليه هذا التوازي في هذه المستويات هو ما يفصح عنه عبد السميع للخامسة أثناء حديثهما عن الهذيان وعن المدن الصدئة والأماكن المصورة والمحدودة:

الخامسة: إنك تهذي يا رجل..

عبد السميع: الهذيان مفاتيح يا الخامسة.

الخامسة: مفاتيح لأي شيء؟

عبد السميع: مفاتيح لكل الأنفاس الصدئة.. لكل أبواب هذه المدن الصدئة.

هل تعرفين يا امرأة بأننا محاصران؟

الخامسة: أعرف... ولكن ما دخل الهذيان؟

عبد السميع: أنه يفك الحصار عنا ويخلصنا

الخامسة: هذيان وحمى»(7).

وإذا كان هذا الهذيان محفزا على استكشاف مخبوء الذات وغموض العالم فإن هناك محفزا آخر على التفكير والكتابة والرغبة في الاختراع عند عبد السميع هو محفز فساد العالم الذي يرفضه عبد السميع رفضا تاما برؤية سوداوية يتحدث بها المتكلم عن حالاته التي هي حالة هذا العالم:

«عبد السميع: لا شيء غير رجل يفكر في زاوية مهملة..

أقتات من الظلام، وأشرب من خمر فاسد.. كل شيء

فاسد في عالمنا يا الخامسة... حتى الهواء.. حتى الألوان

والأضواء.. والأصوات والأشكال(8).

حدود النظرة في الغموض ورهان الحلم الواضح

بهذا الرفض، وبهذا الهذيان يريد عبد الكريم برشيد أن يحتوي ذات عبد السميع في زمن السرد الاحتفالي، وأن يتخذ من هذا الاحتواء وسيلة لتجسيد الزمن والمكان بوصفهما في هذا الهذيان شاهدين على الوهم وعلى الحقيقة وبوصفهما أيضا أداة تفريق بين القيم التي تحملها الشخوص، وبوصفهما كذلك ينوعان الأحاسيس والرغبات التي يتم الوصول إليها عن طريق تباين حالات هذه الشخوص نفسيا واجتماعيا، الحالات التي تمر بهذا التباين بأزمنة مختلفة لا تعطينا الإحساس بالوضوح بقدر ما تعطينا حدودا للنظرة في الغموض الذي يلف رهان الحلم الذي لا يتحقق، ويسحب من الرغبة رغبتها في التغيير، ليطول انتظار الشهيد الذي سيعود حتما لتبديل حالات الانهيار بفعل البناء، والهذيان والوهم بالوعي والحقيقة، وسيكون هذا الشهيد: «التوأمان» الحسن والحسين:

«عبد السميع: من سيأتي يالخامسة؟

الخامسة: سيأتي الحسن والحسين(9)»

وهذه الانتظارية المتلهفة إلى عالم

يفيض بالسحر وبالغرابة وبالأحلام وبالخيال، توازيها في النص الاحتفالي دينكو شيتية حالمة بصناعة طواحين الهواء، وصناعة العجلات، وصناعة الحصان الخشبي، وتحريك الرغبة في الانتظار بالإحالة على حرب طروادة، وكل هذا يتم برؤية عبثية يريد بها عبد السميع التعبير عن ضعف الناس في مواجهة الأحداث. ولا يجد أسلوبا للحوار والتحاور مع الخامسة إلا أفعال الأمر والأفعال التي يغيب عنها الفعل، وجعل أفعال المتكلم وخطابه تستحوذ على لغة التواصل الذي لا يتحقق فيه التواصل:

«عبد السميع: انظري يا الخامسة... هذا الحصان من خشب.

سمتطتونه ويلعبون.. سيفتحون به حصوننا وممالك..

سيرفعون راياتنا في كل مكان.. وهذه العجلات..

يلعبون بها.. سيرحلون إلى جزر الأحلام والخيال.

سيكون لهم عالمهم الطفولي. عالم يفيض بالسحر والغرابة»(10).

ويتخذ الحديث عن ضياع الطفولة، والحديث عن خسران الحلم، والعيش في الفقر منحى خاصا يتلون بخطاب المونولوج المنغلق الذي يعود إلى الذات وإلى مرارة البؤس حيث تتسامى في هذا الحديث وتتعالى فيه كل هذه الحالات لتصير مجسدة في عالم عبد السميع الذي يجد فيه لذة الفرح الراهنة أو المؤجلة فيفصح عن أسرار هي عالمه المنفتح على الكتابة وعلى الحوار في النص وعلى المونولوج الذي هو اختيار الممكن بالحلم الذي يعطي للفعل مستقبلا ترفع فيه راية الحق في كل مكان.

وتسكن الرغبة، والبحث عن التعويض عن النقص نفي ما يحيط بالذات المفكرة والحالمة والراغبة، وكلما ظهرت هذه الرغبة وهذا البحث في شكل أوضح إلا وصار عبد السميع يواجه المعيقات التي تحرمه من لذة الفرح:

«عبد السميع: سأعطيهم خيولا وسيوفا ودروعا ورماحا طويلة،

سيفتحون كل الحصون والقلاع ويرفعون راية الحق في كل مكان.

الخامسة: تحلم كعادتك يا عبد السميع.

عبد السميع: ضيعت زمن الحلم يوم خسرت طفولتي بغير رهان.. عشت الفقر في كل شيء حتى في الحلم... إنني الآن يا الخامسة أسترد بعض ما ضاع مني، فلا تحرميني من لذة الفرح... أنا ما طالبت بمال ولا جاه ولا أي شيء...

يكفيني عالمي هذا... هذا العالم الذي بنيته بيدي وأعليت أسواره بيدي... إنه كل ما أملك؟»(11).

وتلتقي هذه الرغبة وهذا البحث مع خطاب المداح والخامسة التي كانت تقدم كل المكونات الفكرية والنفسية والعاطفية والذهنية لعبد السميع وتصوغ رؤيته للعالم، وتتحدث كيف رفض هذا العالم المتعدد الذي يعيش تناقضاته ويدافع عن نفسه بعد أن اتهمته المدينة والعالم تهما صادرت منه أحلامه لأنه كان في هذه الرؤية متوهجا بالشوق إلى التناسق والعشق. ومن هذا الخطاب برزت

أسباب الحالة الهروبية التي حكمت حياة عبد السميع في عالمه، وقد كانت صيغة الماضي التي تتحدث عن هذه الحياة الملتبسة بغموضها الغامض وما يحفها من احباطات وانتكاسات نفسية وحضارية للبطل تلتقي كلها في إدانة المدينة التي حجمت مدنيتها في حالته بقانون المنع وإقامة السجون وتضييق الحريات العامة خصوصا منها حرية المبدع والمثقف، فما هي هذه التهم الموجهة إلى عبد السميع؟ يجيب المداح والخامسة في حوار يصف العلاقة الضدية بين عبد السميع والمدينة كالتالي:

«المداح: كان عبد السميع يبحث له عن عيون جديدة... وعمر
وأنفاس جديدة...
هرب من كل ما هو مبتذل. لقد هرب منها أيها السادة...
الخامسة: (في غضب) كذب.. عبد السميع لم يهرب مني.
المداح: هرب من مدينته تخنق وتقتل.
الخامسة: مدينة...؟
المداح: مدينة تقف على رأسها كالبهلوان... أقدامها الوسخة فوق فوق...
أما رأسها الحكيم فموجود في التراب والوحل... هرب من سجن
له أسماء متعددة.. يطلى بالأصباغ حينا، يُبنى بالزجاج أو الذهب
أحيانا أخرى.. ولكنه في كل الحالات يبقى سجنا»(12).

وأهم تباين يبنى على الصراع في المسرحية هو بين ما هو سوي وبين ما هو مختل التوازن، بين ما هو سليم وبين ما هو معتل، ولم ينس عبد الكريم برشيد أثناء الكتابة عن عالم عبد السميع المقلوب، أسباب تهلكة بطله بحالة المدينة المقلوبة التي تمشي على رأسها الحكيم الموجود في التراب والوحل، وهي حالة الثقافة العلم، الفكر، الفن، في مدينة لا تعترف إلا بالوسخ والبهلوانية والتحفيز على ممارسة فعل الهروب في بناء متداعي البنيان، ولم يجد المداح في هذا التباين إلا عبد السميع رمز الرفض والهروب والوعي والسؤال لتقديم حالته مستشعرا استحالة الخلاص من رداءة العالم ما دامت المدينة لا فكر ولا ثقافة فيها. وهو ما وسع من دائرة الأمل عند البطل كي يبقى متقدا في حلمه ورفضه:

«المداح: رفض أن يكبر وأن يشيخ فاختفى.. هرب إلى حيث لا يدركه
الليل ولا تلحق به الشيخوخة والمرض والموت وحيث لا ظلم
ولا فقر، ولا جوع ولا عذاب، ولا ألم ولا اختناق ولاأعلى ولا أسفل»(13).

وبأسلوب تقريري مباشر كان عبدالسميع يتواصل مع ذاته ومع غموض العالم، وكان يعلن عن رؤيته التي لا يصالح بها هذا العالم الغامض، العالم الذي قصم أحلامه وصادر فرحه فصار يميد بأفكاره ويضطرب بمعاناته لأنه كان يشعر بقرب نفاد العالم وفنائه، لأنه إنسان محاصر في الزمان وفي المكان، متهم بسبب إيمانه ودعوته إلى أنسنة العالم والإنسان والسمع والأبصار والأفئدة.

وفي صرخة عبد السميع الواضحة

بهذا الإيمان كان الخطاب المسرحي لهذا البطل يتهم المجرمين الحقيقيين الذين هم ضد الإنسان، حين يصدرون أوامرهم السياسية،

«لإعلان الأحكام العرفية» و«لمنع التجمعات والكلام والتنفس» و«الدعوة إلى الطاعة والاستسلام».

إن عبد السميع يسمع ويعصي، يقبل ويرفض، يستسلم ليواجه عالما فيه الصم والبكم والعمى الذين لا يفقهون، إنه يعود إلى ذاته - كما يعود المداح إلى بصيرته - ليقدم رؤيته للعالم بعد أن أصغى إلى السماعين للكذب وللأوامر فوجد أن الأبصار لا تعمى - كما هو الشأن عند المداح - ووجد أن القلوب هي التي تعمى عندما تفقد نبضها الإنساني في الصدور لتصير مملكة الناس جائرة»، والعالم جائرا، لا عاصم للإنسان من هذا الجور سوى الإصغاء لإعجام هذا الواقع وإيهامه.

ويبدو واضحا أن خطاب عبد السميع كان مثقلا بأحلام حالمة كانت تزهر في عمقها لأنه كان أمام إعجام هذا الواقع وغموضه:

1 - «يشدو للحب في زمن الكراهية».
2 - «يغني للحياة في زمن الموت».
3 - «يدعو إلى السلم في زمن الحرب».
4 - «يدعو للبناء في زمن الهدم».
5 - «يهرب أفكاره ومبادئه»(14).

هذه هي الإضاءات التي كان يقدمها البطل عبد السميع عن الحلم بعالم جديد لا تحده آفاق، ولا تمصره أوامر وأجوبة جاهزة.

ويبقى أن السؤال الوجودي لعبد الكريم برشيد على لسان بطله عبد السميع هو السؤال التراجيدي الذي أريد به البحث عن جواب متسائل عن إمكانات إدراك العالم بالحاسة والبصيرة. لكن عبد الكريم برشيد حين حاول إيجاد جواب في زحمة العالم بذاكرة متعبة كتب مسرحية اسمع يا عبد السميع ليحتفل مع بطله في زحمة العالم المنهار.

مكناس في صيف 1999

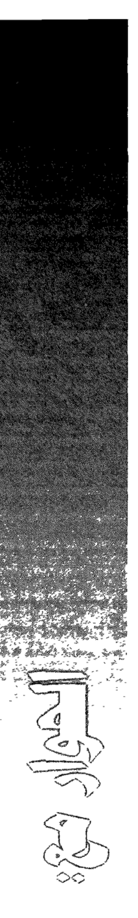
الهوامش

1 - عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع - السلسلة الإبداعية - 1 - دار الثقافة للنشر والتوزيع - الدار البيضاء - ص: 31.
2 - المرجع نفسه: ص 35.
3 - المرجع نفسه: ص 45.
4 - المرجع نفسه: ص 33 - 34.
5 - المرجع نفسه: ص 37.
6 - المرجع نفسه: ص 32.
7 - المرجع نفسه: ص 60.
8 - المرجع نفسه: ص 67 - 68.
9 - المرجع نفسه: ص 55.
10 - المرجع نفسه: ص 36.
11 - المرجع نفسه: ص 109.
12 - المرجع نفسه: ص 36.
13 - المرجع نفسه: ص 39.
14 - المرجع نفسه: ص 135.

× كتب هذه المسرحية في 12 دجنبر 1978م

أخرجها للموسم المسرحي بتونس (83 - 84) - المخرج عبد الغني بنطارة مع المسرح الوطني التونسي بإدارة المنصف السويسي.

× أخرجها عام 1999م (بيروت) المخرج محمد رباني وقدمت على خشبة المركز الثقافي الروسي.



■ ألفريد فرج

فيصل العلي

حوار مع
ألفريد فرج

● حوار فيصل العلي

- أدهشني صقر الرشود بمسرحه المتناغم

- نعم تأثرت بتوفيق الحكيم

- ستمائة نص مختار... فأين أزمة النص؟!

- معظم التجريب عندنا عشوائي.

للكاتب المسرحي ألفريد فرج مكانة مرموقة في المسرح العربي مما أهلّه للفوز بجائزة كونه أحد أفضل ستة كتاب مسرح مؤثرين في العالم. تحدث لمجلة «البيان» عن تجربته، وعن أسلوبه الخاص في الكتابة، وقال بأن مسرحيته «**علي جناح التبريزي وتابعه قفه** مسرحية محظوظة، وأكد بأن الفنان صقر الرشود أخرجها بأبهى صورة، وطالب فرج بتأصيل المسرح العربي، ورفض كلمة إسقاط في المسرح كما رفض مقولة أزمة نص وهاجم عدم التزام المخرج والممثل بالنص المسرحي وحاول وضع رؤية لعلاج مشاكل المسرح العربي وطالب بوجود قمة ثقافية عربية.

● تم اختيارك أحد أفضل كتاب المسرح في العالم... فهل حدثتنا عن هذا الإنجاز الكبير؟

ـ نحن ستة... وصلنا إلى المملكة الاسبانية باستثناء السيد هامشيل وهو رئيس وزراء التشيك، وكان ذلك في عام 1999م، تحت اشراف وزارة الثقافة الإسبانية، وجامعة مدريد وإدارة المسارح في وزارة التربية والتعليم العالي في اسبانيا حيث تم اختيار أفضل ستة كتاب مسرح في العالم، وأضاف فرج قائلا لكم تمنيت فوز أكثر من كاتب عربي، وبين بأنه كان يحس بالغبطة كون الأوروبيين يشعرون بوجود مؤلف عربي، خاصة أنه تم اختيار الفائزين باعتبارهم كتاب مسرح مؤثرين في العالم.

● أتذكر أول من أبلغك بخبر فوزك؟

ـ أبلغني بالخبر بروفيسور اسباني من جامعة مدريد جاء خصيصا لمصر كي يقابلني، وليحصل على المزيد من المعلومات عني استكمالا للمعلومات التي لديهم، وأصدقك القول بأنني لم أفهم ما يريد أن يقول بالضبط بسبب ضعف لغته الإنجليزية إلا أنني استطعت أن أفهم القصة كاملة بعد أن وصلني كتاب رسمي باللغة الإنجليزية يشرح لي حقيقة الموضوع.

● يعتبر تناول التراث في الكتابة المسرحية هو الأسلوب الخاص بمدرسة الكاتب ألفريد فرج المسرحية... باعتقادك هل لجوءك إلى التراث هو نوع من الهروب من واقعنا البشع؟ أم هل هو هروب من غضب السلطة؟

ـ هو ليس هروبا من الواقع لأنني أضع التراث إطارا لتناول قضايا معاصرة، وهو أيضا ليس هروبا من السلطة، وهنا أجدها فرصة كي أوضح نقطة مهمة حول تلك الإشاعة التي تقول بأنني ألجأ إلى التراث كي أمر بين أشواك الرقابة، فلو أبهمت موضوع كتابي كي لا يفهمها الرقيب، فكيف يفهمها رجل الشارع البسيط مع العلم بأنني ليس ضد الرمزية إنما لا أنتمي لها، وأضاف قائلا إن لي مسرحيات تحمل طابع التراث، ومسرحيات أخرى لا تحمل التراث إنما لأنني اهتممت بهذا الموضوع غلبت علي الصفة، وأكد ألفريد فرج بأن موروثنا المسرحي قليل لذا أحاول أن أضع لمساتي الخاصة بي فتعمدت وضع بعض الكلاسيكيات، وأردت لها أن تكون باللغة العربية الفصحى حتى تكون رصيداً للمسرح العربي في كل الأقطار، وصالحة للاستعمال في المستقبل.

علي جناح التبريزي وتابعه قفة

●ان المتابع لمسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة يلاحظ أن للفلسفة حضوراً قويا يصل حد البطولة، فهل وضعت تلك الفلسفة في الحوار كي تعرّي الأمة؟

ـ حقيقة إنني لا أعري بل أحاول أن أكسو عريا، ولكن عليك أن لا تنسى بأنني صاحب مسرح فكري كمسرح توفيق الحكيم يحمل الفكر والفلسفة والإشكالية، وقد حاولت أن أضيف لتلك الأشياء جاذبيات مسرحية مثل

الفكاهة العالية، واللغة العربية البستانية التي أحببتها، وأحبها الجمهور، وهي لغة منقوشة بزهور جذابة، كما أنني استعملت أيضا جاذبيات المسرح الشعبي. وبيّن ألفريد فرج أن مسرحية حلاق بغداد مثلا هي مسرحية من أجل الديموقراطية وأنا أسميها منديل الأمان ولكن لاحظت منذ البداية بأنني أكتب مسرحا، وليس مقالة سياسية لذا لابد من وجود بعض الأمور الجاذبة كي تغري الناس بأن يتركوا منازلهم، ويتعنون بالذهاب للمسرح، وشراء تذكرة، وقد اعتمدت بعض الجاذبيات الشعبية كالاختفاء في الصندوق، والصدف التي تعقد الموضوع، والتي تأتي مع مرور موكب وهكذا.

صقر الرشود

● شاهدت إخراج مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة في أكثر من بلد عربي، فما هو انطباعك عن العرض الكويتي لها؟

- لقد كان المخرج الكويتي المرحوم الأستاذ صقر الرشود مدهشا فعلا، إذ لم أكن أعرفه من قبل أن يدعوني المسرح الأهلي للحضور وكانت أول زيارة لي للكويت ولم أتوقع أن أشاهد مسرحيتي بهذه الروعة، وقد أدهشني صقر الرشود.

● وكيف وجدت صقر الرشود مخرجا مسرحيا؟

- يملك صقر الرشود بناء مسرحيا مدهشاً، وموسيقية مسرحية رائعة، وسياقا مسرحيا متناغما للأداة المسرحية، ولديه سياق صوتي جميل وخلاّب، ويملك ايقاعا دراميا، فهو يبطيء ويسرع تمشيا، وتعبيرا مع دراما الموضوع، كما أن المنظر المسرحي للمخرج صقر الرشود جميل وأنيق من حيث الملابس والألوان والديكور، وحركة الألوان في المشهد المسرحي.

● وماذا عن إدخال الفولوكلور الكويتي في المسرحية؟

- بل هي إحدى مهارات الإخراج... وأضاف ألفريد فرج قائلا لقد قاموا بتنفيذ مسرحيتي باللغة الإنجليزية إلا أنني لم أرها لكنني شاهدتها وهم يعدونها. وفي ألمانيا الغربية عرضت لمدة سنة كاملة من قبل فرقة مسرحية تطوف بين المدن، وقد ترجمها الأستاذ ناجي نجيب وقد نقل لي البعض لأنني لا أتكلم اللغة الألمانية، بأنها ترجمت إلى لغة ألمانية راقية، وقد كتبت عنها الصحافة الألمانية وأشادت بها.

لذلك أعتبر مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة من المسرحيات المحظوظة.

● على الرغم من أنك تكتب مسرحياتك باللغة العربية الفصحى واللهجة المصرية إلا أنك اشتهرت بمسرحيات تكتب باللغة العربية الفصحى.

فما الذي يجعلك تكتب مسرحياتك باللغة العربية الفصحى؟ هل هو إلتزام قومي؟

- إنني مؤمن بأن الظاهرة المسرحية العربية واحدة، وأرفض كلمة مسرح

مصري أو سوري أو لبناني... فهي كلها معا ظاهرة مسرحية، عربية، وربما لأنني تأثرت بالأديب الكبير الأستاذ/ توفيق الحكيم والذي أوصاني عندما كنت ناشئا أكثر من مرة بالحفاظ على اللغة العربية الفصحى لسببين أولهما: أن ما يكتب يدرج ويضاف للأدب العربي الذي يجب أن يُخدم في كل قطر عربي ونحن ورثة المتنبي والجاحظ، وثانيهما أن اللغة العربية تعبير عن الفكر العالي خاصة أن المسرح يصدر عن الفكر أولا.

● هل أنت راض عن نفسك؟ وهل استطعت ايصال فكرك لشعبك العربي من خلال كتابتك؟

- يا سيدي.. إن الانسان لا يرضى عن نفسه رضا، كاملا ولكن أقول صراحة بأنني راض عن خطتي المسرحية إلا أنني لست راض عن حجم إنتاجي، فلولا مشاغل الحياة الكثيرة لكتبت أضعاف إنتاجي!، كما أنني أحسد وقل أغبط زملائي الذين كرموا معي في مدريد لأنهم متفرغون للكتابة فقط، فهم محترفون إنما أنا هاو فقط في مهنة الكتابة التي أمارسها في وقت فراغي القليل، فكيف أخرج كل ما لدي كما أريد.

● إلى أي مدن تغلب صفة الملحمية على مسرح ألفريد فرج؟

- لست أفضل من يجيب على هذا السؤال، انما ذكر الكثير من النقاد هذا الكلام... فقد صدر كتاب في عام 1999 اسمه الملحمية في مسرح ألفريد فرج وقد صدر عن هيئة الكتاب... هكذا قالها مؤلف الكتاب بأسلوب مباشر، وهي تهمة لا أدفعها وفضل لا أدعيه.

● مضى أكثر من نصف قرن على وجود المسرح العربي، فهل استطعنا وضع ملامح لهوية عربية في المسرح؟

- نعم ولا بنفس الوقت....!كيف ذلك؟ نعم لأنني أعتقد بأننا وضعنا هوية تميز المسرح العربي، وإن كنت أضع تحفظا بسيطا كون الإجابة على هذا السؤال ليست مهمتي بل مهمة المراكز العلمية والجامعات والدراسات المتخصصة لأنني لا أستطيع أن أصف مسرحي أو مسرح زملائي بمثل هذه الصفة الرئيسية... لأن الخصوصية إضافة إلى العالمية، وهي تعني أننا وضعنا في صرح المسرح العالمي ما يخصنا، وهذا هو أحد مهمات الجامعات التي لا أراها تهتم بالمسرح أكاديميا مثل اهتمامها بالشعر وبالقصة وبالرواية بسبب جائزة نوبل لأديبنا الكبير نجيب محفوظ، ولكم أتمنى من الجامعات العربية أن تستكمل أبحاثها في هذا المجال كي تجيب على مثل هذه الأسئلة بدقة.

● هل عبر المسرح العربي عبر مسيرته عن هموم رجل الشارع العربي وتطلعاته؟

- نعم ولكن ليس في كل وقت وفي كل مكان لأن اللهو يتجاذبه من ناحية والإغراب من ناحية أخرى... إلا أنه بشكل عام عبر عن تلك الهموم، وكما ذكرت أنت مسبقا بأن مسرحية، مثل علي جناح التبريزي عرضت في أكثر

من بلد عربي ولها حتى صدى جيد ولدينا الكثير من المؤلفين الكبار.

● يفجر المسرح أحيانا أزمات سياسية، فهل هذا هو الدور الرئيسي للمسرح في المجتمع؟

- يبرز المسرح الكثير من المشاكل... والمشكلة الكبرى هي حالة سوء التفاهم بين المسرح والمجتمع إلا أنه يوجد أيضا نوع من التفاهم!، واستطرد ألفريد فرج بأن الهجوم على العرض، هو هجوم على الجمهور، وهو هجوم محبب حيث تجد يرد هذا الجمهور يرد على هذا الهجوم بالتصفيق لأنه يدرك بأن هذا العرض هو دعوة للتغيير، فهو نقد للمجتمع في كل القضايا المختلفة وكل هذا هو نوع من التفاهم، ولدينا من جهة أخرى سوء تفاهم وهو كثيرا ما يحدث. ولقد اخترعت كلمة جديدة اسمها «الإسقاط»، وهي كلمة لم تدخل في النقد إلا في الوطن العربي، وفي الصحافة، وهي كلمة غير سليمة لأن المسرح وأقصد بطبيعته ينقد بصراحة، وكلمة الاسقاط تحمل نوعا من ظل المؤامرة حيث أقول شيئا وأقصر شيئا آخر، وهذا لا يتناسب مع صراحة المسرح الذي يخاطب عقليات ذات ثقافات مختلفة، وبسبب سوء التفاهم تتشدد الرقابة على المسرح مقارنة بالصحافة وبالإذاعة وبالتلفزيون مع العلم بأن جمهور المسرح هو الأقل مقارنة بجمهور الصحافة والإذاعة والتلفزيون.

● هل استطاع المسرح العربي أن يعالج قضايا الإرهاب من جميع جوانبه؟

- مسرحيات نادرة جدا هي التي استطاعت معالجة مثل هذه الآفات، ولعل أبرزها مسرحية «الجنزير محمد سلماوي»، وهناك إشارات هنا وهناك من خلال بعض المسرحيات، وهي تتناول المرحلة الأخيرة للإرهاب بمعنى أنها لا تتعرض لما وراء ذلك من عمليات فكرية ونفسية تؤدي إلى الإرهاب فتعالجه.

● لم يعالج المسرح العربي الجريمة، والإثارة كثيرا... ما تعليقك؟

- لقد ذكرتني بسهرة مسرحية في الستينات قدمها المسرح الحديث اسمها «سهرة مع الجريمة» وهي ناجحة جدا حيث كانت تضم أربع مسرحيات، واحدة منها لي واسمها الفتح وكانت تحتوي على عنصر الجريمة، إلى جانب مسرحية، الصندوق لتوفيق الحكيم، ولكن المشكلة أن فن الجريمة بحاجة إلى تقنيات صعبة إضافة إلى الغموض والإثارة والكشف وأجاثا كريستي كتبت مسرحية «المصيدة» وهي متخصصة بكتابة الجريمة.

● ما الذي ينقص الحركة المسرحية العربية؟

- لنعترف بأن مسرحنا العربي متخلف تكنلوجيا، ولا نستطيع أن نطور المسرح بأدوات فنية بدائية ونلوم الفنان... فلا يليق بنا أن ستارة مسارحنا إلى الآن تفتح وتسدل من خلال شد الحبل! وتلك الحالة لا تساعدنا على أن يظهر مسرحنا بالصورة التي نتطلع إليها كما أن المسرح تحول في فترة نصف القرن

إلى منتزه في أمريكا واليابان وأوروبا بمعنى أن المسرح يضم حدائق ومطاعم ومكتبات لبيع الكتب واستعارتها وصالات لعرض اللوحات الفنية، وقاعة لاستماع الموسيقى المجانية وكل ذلك في مركز فني واحد، فربما تذهب مع أسرتك لهذا المركز دون أن تدخل إلى المسرح، فتقضي ساعات في متعة بريئة بينما في الوطن العربي تذهب إلى المسرح فلا تجد مكانا كافيا لتوقف سيارتك فيه فيتم القضاء على المتعة المسرحية حيث الجو الرائع الخلاب للمسرح، كما أن دور العرض المسرحي في الوطن العربي ليست لائقة بالمسرح الفني.

القنوات الفضائية

● **هل سحبت القنوات الفضائية الجمهور من المسرح؟**

- لابد للمسرح أن يستفيد من القنوات الفضائية مثلما استفاد الأوروبيون لأن المسرح يستفيد ويتطور مع كل قفزة تكنلوجية جديدة، فعندما كان المسرح وحيدا تجد أن كل مدينة أوروبية تحتوي على ثلاثة أو أربعة مسارح، ولما ظهرت السينما وجدت بالعشرات في كل مدينة، وعندما جاء التلفزيون، وجدت محطات التلفزيون بأعداد كبيرة، ولقد استفاد المسرح من التلفزيون كثيرا فرواد المسرح الآن أكثر بكثير من رواد المسرح في السابق وذلك لأنهم تعودوا، وتذوقوا الفن من خلال التلفزيون والقنوات الفضائية التي تجذب الناس للمسرح.

● **وكيف ترى حال مسرح الطفل؟**

- الطفل عندنا مظلوم في كل المجالات وما المسرح إلا مجال واحد.

المسرح الخاص

● **وكيف تنظر إلى المسرح الخاص أو المسرح التجاري؟**

- إني أدعو المستثمر الرشيد إلى الدخول في هذا الميدان لأن الفنان هو الفنان، والمبدع هو المبدع، والذي اختلف هو المنتج، فبعد أن كان المسرح مدعوما من قبل الدولة أصبح الآن المنتج حرا يفعل ما يشاء، وهذا المنتج لا يتمثل للأسف بالفنان العظيم طلعت حرب الذي بنى مسرح الأزبكية بهذه الروعة للمعمار العربي، والذي أنشأ ستوديو مصر لينتج أروع أفلام السينما المصرية لأن حرب مستثمر فنان وكان أيضا يوسف وهبي ونجيب الريحاني الذين قاموا بعمل نهضة مسرحية.

● **وبماذا تفسر تهافت المخرجين على الأعمال الخفيفة، وعودة التهريج في المسرح؟**

- هذه غلطة فنان تاريخية يشترك فيها الكثير من الفنانين حيث استجابوا لرغبات مستثمرين من خارج الوسط الفني أو أنهم استجابوا لإشاعات نقد الجمهور بغير وجه حق، وعلى الفنان أن يعيد حساباته، ولدينا تجربة الفنان محمد صبحي فقد اتجه مؤخراً اتجاها حميدا، وهو في القطاع الخاص، يقدم مسرحا

متقنا وقد مدحه الجميع.

● **هل توجد حركة نقدية تواكب الإنتاج المسرحي؟**

- للأسف... ولقد تركت مصر لمدة خمس عشرة سنة وقتها كان النقاد هم لويس عوض ورجاء النقاش ومحمود أمين العالم وأحمد عباس صالح وقبلهم مندور الذي رحل في منتصف الستينيات، ولما عدت وجدت النقد وقد تحول إلى أعمدة صحفية خبرية، وأن التنوير المسرحي قد اختفى، ولما سألتهم لماذا تهجرون المسرح وهو في أمس الحاجة لكم؟ فيردون علي بقولهم، وهل تجد في المسرح ما يستحق النقد فأقول لهم إنني أزور الصديق إذا مرض لأنه أولى بالزيارة من الصديق السليم ونحن بحاجة لكم الآن.

● **هل المسرح مطالب بوضع الحلول للمشاكل التي يثيرها؟**

- لا، يكتفي بطرح الموضوع بنقائضه لأنها مشاكل متعددة الأطراف، والمسرح الممتاز يطرح الموضوع بنقائضه.

● **يشكو الكثير من الفنانين بأنه توجد أزمة نص... ما تعليقك؟**

- هذا كلام ساذج مع احترامي لكل من يقول ذلك، فالمسرح أساسه النص ففي فرنسا أو بريطانيا تجد ثلثي المسرحيات مؤلفة منذ سنين طويلة، فالمسرح الكوميدي فرانسيس يعرض مسرحيات قديمة من الروائع الخالدة بنسبة مائة بالمائة منذ العصر اليوناني إلى العصر الحديث، وفرقة شكسبير الملكية تعرض بنسبة 85٪ من المسرحيات القديمة أما المسرح القومي البريطاني فإنه يعرض ثلثي عروضه من المسرحيات القديمة، وبالنسبة لنا فقد قلتها مرارا ومرارا بأنه يوجد لدينا ستمائة مسرحية، مكتوبة باللغة العربية ذات مستوى ممتاز.

● **ذكرت قبل عدة سنوات في مجلة العربي بأن المخرج عندما يلجأ إلى الإبهار فإن ذلك يدل على ضعف النص... ألا تتفق معي في أن الإبهار مطلوب في أحيان كثيرة في المسرح. ما تعليقك؟**

- لعل الجملة تستقيم عندما نضيف لكلمة الإبهار كلمة الشكلي... أنا ضد الإبهار الشكلي بمعنى أنه شاع في مسرحنا في السنوات الأخيرة من رقص وأغان في غير موضعها مزودا بالإضاءة وبالإظلام، وكلها أمور بدون موضوع.

● **متى وكيف يصبح الكتاب رغيف المواطن العربي؟**

- أشكرك لأنك طرحت مثل هذا السؤال... فنحن نطلق النقد ايجابا وسلبا لكتاب أو لمسرحية أو لفيلم دون أن نهتم بالعملية الإنتاجية، ولكم زرت عدة مدن في مصر بها جامعات أو فروع جامعات فوجدتها بدون مكتبة ويقولون بأن الناس لا يقرؤون... فكيف يقرؤون والمكتبات محصورة في القاهرة فقط وقس ذلك على بقية المدن العربية، ونحن أمة تقرأ إذا وجدت الكتاب، والعجيب فعلا أن المشروع المصري والذي يحمل اسم القراءة للجميع قد أنشئت بموجبه المكتبات في عدة مدن فرحت أتساءل مستغربا أكنا ساكتين طيلة

السنين الماضية ثم نشكو من ضعف القراءة وأقول بأننا بحاجة إلى الآلاف من المكتبات.

● ومتى يصبح المسرح جزءا من حياة الانسان العربي البسيط؟

- عندما تنتشر دور العروض المسرحية في كل مكان... فعدد مسارحنا قليل جدا... فنحن بلاد فقيرة جدا في المعمار المسرحي... ففي لندن مائة مسرح تقريبا وبجانب هذا العدد يوجد في كل منطقة مسرح صغير مدعوما من قبل الأهالي.

● بماذا تفسر عدم التزام كل من المخرج والممثل معا...؟

- يضحك بقوة ثم يهدأ فيقول أعتقد أن كل الناس يحبون مهنة التأليف التي نشكو منها، ونعاني منها، وليتهم أصبحوا هم المؤلفون ونحن الممثلون وأعتقد أنها نوع من النرجسية إضافة إلى التربية الفنية غير السليمة، لأن على الفنان قبل أن يبدأ أن يقرأ النص، ويفهمه، ويستنبط منه كل المتع والجماليات، وهناك من يحفظ النص ولا يقرأه، وتلك آفة يجب التخلص منها.

مسرح النجم

● مسرح النجم... ظاهرة اختفت ثم عادت للظهور... ما تعليقك؟

- إذا اشتكى عضو تداعى له بقية أعضاء الجسم... ذلك بسبب الضعف في النص مما جعل الممثل يرتجل، والممثل المتمكن الذي يرتجل كثيرا يصعد وبصعوده يصبح نجماً، ويرتفع أجره لدرجة لا يستطيع المنتج أن يحضر نجماً آخر معه فيصبح النجم الأوحد وهكذا، وهناك من يدعي بأن مصر تنتج خمسين نصا مسرحيا سنويا فأستغرب من ذلك وأقول لا يوجد بلد لا في روسيا ولا في فرنسا ينتج هذا العدد.. طبعا أنا أقصد نصا مسرحيا جاداً. اللغة الإنجليزية مثلا بجميع كتابها وهم من عدة دول كتبوا مائة نص في قرن كامل،!، والمدخل الخاطيء للمسرح عندما يطلب من مؤلف مسرحي أن يكتب نصا بالمقاسات المطلوبة من قبل نجم معين.

تأصيل المسرح العربي

● هل أنت من دعاة التأصيل في المسرح العربي؟ ولماذا؟

- بالطبع لأنني أحد الذين يريدون للظاهرة المسرحية أن تكون قومية وشعبية، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا بالتأصيل، وبالأصالة، ويجب أن يصبح المسرح العربي مرحلة من مراحل الأدب العربي، وكان كاتبنا الراحل سعد الله ونوس أحد دعاة التأصيل في المسرح العربي.

● وكيف ترى حال التجريب المسرحي عندنا؟

- لقد مللنا مما نراه حولنا، فالتجريب في المسرح يجب أن يكون له غرض لا أن يكون عشوائيا، وللأسف فإن معظم التجريب في المسرح العربي تجده تجريبا عشوائيا... فأنا أفضل التجريب في ميادين معينة كالجمهور مثلا

والعلاقة معه، وليس الإغراب عن الجمهور، وأريد تجريبا باللغة المسرحية وأفعل كما فعل سعد الله ونوس عندما أخذ إحدى مسرحيات أبي خليل القباني ووضعها في إطار جديد جميل... أنا مع التجريب الهادف الواضح.

الثقافة المعاصرة

● العرب ظاهرة صوتية كما قال الجاحظ، والشعر ديوان العرب، ولكننا حصدنا جوائز أدبية على مستوى العالم في الرواية، والمسرحية.

- نتمنى أن يكون الإبداع العربي في شتى الأجناس الأدبية

● وكيف ترى حال القومية العربية الآن؟

- إن الدعوة للقومية العربية هي دعوة طبيعية ولكن شابتها شوائب بثورة الحماس فعطلتها أو زيفت من حولها بعض الحقائق وعرقلتها ولكنها ليست وهما، وكل ما علينا هو أن نسعى من أجلها ولكن بأسلوب مختلف بحيث يتلاءم مع العرب ولنبدأ بالثقافة فيكون المسرح القومي عربيا في كل قطر، والسينما في فترة ازدهارها كانت عربية، والعجيب أنه عندما كانت بلادنا العربية بلا وزارات للثقافة كانت الثقافة بخير!، وعلى وزارات الثقافة أن تسعى لهدف سام وهو التكامل العربي الثقافي فالكتاب العربي لا يعبر الحدود بسهولة.

● بماذا تعلل عزوف بعض كتاب المسرح العربي عن الكتابة؟

- لا أعرف سبب توقف كتاب المسرح من غير المصريين أما بالنسبة للمصريين، وبسبب قربي منهم لأن المسرح يضايقهم، والعمل فيه منهك، والبيروقراطية المسرحية شديدة الوطء، وكثيرة الأشواك لذا فإن بعضهم لجأ بكتابته للسينما وللتلفزيون مثل محفوظ عبدالرحمن، وأسامة أنور عكاشة ووحيد حامد الذي كان مميزا، وحصل على جائزة مسرحية في وقت سابق.

● من من كتاب المسرح تحرص على قراءتهم؟

- سعد الله ونوس وعز الدين مدني وقاسم محمد وعبدالعزيز السريع ولينين الرملي ومحمد سلماوي.

● ومن من المخرجين المسرحيين الذين يعجبونك؟

- حمدي غيث وعبدالرحيم الزرقاني وكرم مطاوع وصقر الرشود وسعد أردش .

السلام العربي الإسرائيلي

● وكيف ترى حال السلام مع اسرائيل؟

- إن الطريق للسلام الحقيقي شاق جداً، وعلينا ألا نتعجل النتائج بل علينا أولا أن نوجد الأسباب، والجو الملائم للسلام، ونحن دائما نعاني ونشكو من التعنت الإسرائيلي، وعلينا أن نتعنت أيضا معهم بالمثل، والسلام يجب أن يكون عادلا.

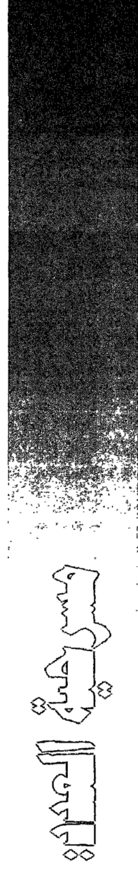
● هناك من يستكثر على الخليج وجود مبدع في مجال أدبي ما

تعليقك؟

- لعلك تكون مبالغا في ذلك.. ولكن الكتاب الخليجي غائب عن بقية المكتبات العربية مع العلم بأن مجلة العربي محط احترام العرب جميعا بسبب توفرها، وبنفس الشيء بالنسبة لعالم الفكر، فأنا أشاهد المسرح الكويتي، ولكن المواطن المصري لا يشاهده.

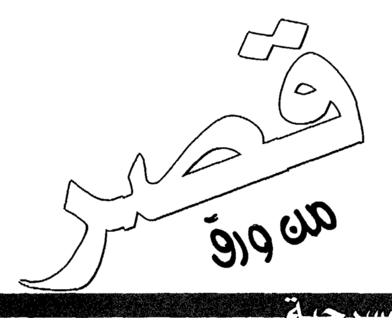
● **الإعلام المصري منغلق على نفسه، وهذا يحرم المشاهد المصري التعرف على الإبداعات العربية غير المصرية... ما تعليقك؟**

- هذا صحيح، وهذا وضع خاطئ نريد أن نصححه، وعلى المثقفين والأدباء العرب أن يتواصلوا، وعليهم أن يعيدوا اجتماع مؤتمر الأدباء العرب السنوي كما كان في السابق فنحن بحاجة إلى قمة ثقافية.



■ قصر من ورق

صفوان صفر



مسرحية

• صفوان صفر

اللوحة الأولى

بهو في بيت برجوازي. رجل وامرأة: عجوزان في السبعين - يجلسان وجها لوجه على مقعدين وثيرين قرب مدفأة الحطب. المرأة تضع شالا صوفيا فوق كتفيها - تحيك قطعة كانافا - الرجل يقرأ صحيفة - يدخن غليونا. وقت - الرجل يضع الصحيفة جانبا - يشعل غليونه من جديد - يرقب المرأة - لا يبدو عليه الارتياح. ينهض بوهن - يذرع المكان بتؤدة مستندا إلى عكاز - ينتهي به الأمر إلى الجلوس أمام مقعد في مواجهة الجمهور. وقت.

الرجل: (بصوت وهنٍ أجشّ): هووم!.. هكذا النساء دائما.. أجل.. النساء. إما يصبنك بالشفقة أو بالغثيان. ولكن، يمكن القول؛ الأمر واحد بالنسبة إلي، فالشفقة في حد ذاتها تؤدي آخر المطاف إلى الغثيان، نعم..، والغثيان أيضا، إذا لم يكن لديكم مانع أيها السادة، يؤدي في النهاية إلى الشفقة.. (يدخن بهدوء):

في حقيقة الأمر، المسألة لا تتعلق بالنساء تحديدا.. كلا. فالرجال أيضا، هؤلاء الذين نلتقي بهم من وقت لآخر في واحدة من تلك الأمكنة المتناثرة هنا وهنالك كيفما اتفق وهم يتسولون الوقت أو يعبثون بلحاهم أو بحمالات مفاتيحهم، يدعون أيضا للشفقة والرثاء، للغثيان في نهاية المطاف. (يسترد أنفاسه):

إنني متعب جدا أيها السادة بفعل ذلك الغثيان، بفعل تلك الشفقة؛ ومع ذلك فأنا لا أستحق الرثاء ولا أي شيء من هذا القبيل. ربما كنت بالأحرى أستحق قبلة مالحة من امرأة جميلة فاسقة بشفتيها الكرزيتين أنا.. ذلك العجوز الذي يرتعش أمامكم.. نعم؛ قبلة أرجوانية. موتا هادئا على أقل تقدير؛ نهاية طيبة. (تنتابه نوبة سعال حادة).

يتابع: ولكنه الخوف. الذعر. مماذا؟!.. كيف مماذا أيها السادة!.. لا بد وأنكم تمزحون!..

من الموت بالطبع. من المجهول. من المقصات الباردة وعطر الخزامى.. وتلك الوشوشات السرية. من رائحة العشب وحفيف الخطى. من الصمت أيضا.. من العتمة. من الديدان والقوارض..

إن الحياة جميلة جدا، ولكنها تنتهي دائما مع الديدان والقوارض، مع العتمة والصمت. وأنا لا أريد أن أقدم جسدي وليمة لأصدقائنا الديدان.. لأصدقائنا القوارض. لست كريما إلى هذا الحد.

إذن.. هل بعد هذا من لا يود إحراق جثتي!.. أوافقكم الرأي. تلك مسألة أخرى لا تمت بصلة لما نحن عليه الآن. ولكن، لم تنظرون إليّ بتلك العين المتفحصة الماكرة؟!.. إنكم جميعا تستحقون بعض الملاحظات أيها السادة. بعض الشروحات أيضا حول مسائل لا بد وأنها تستعصي عليكم. خذوا مثالا: النار والنعيم. الموت والخلاص. الحياة والأفيون.. الشعوب والحرية وتفسير الأحلام. نعم. وأشياء أخرى. أشياء كثيرة.. كثيرة جدا. ولكن، في الوقت متسع للحياة، للتفكير بأشياء الحياة، وما على الديدان إلا أن تنتظر..

آه ما أجمل الانتظار أيها الأصدقاء!.. صدقوني؛ أتكلم هنا عن تجربة. فلو كنتم عشاقا مثلا في وقت من الأوقات لعرفتم قيمة الانتظار. الانتظار في كل أشكاله؛ تحت المطر أو خلف واجهة مقهى. فوق جسر من جسور الدانوب أو في زقاق معجون بالوحل والفضلات في قرية أفريقية. وقتها، يصبح للزمن مذاق آخر، للدقائق نكهة أخرى، وللثواني أهمية تعادل أهمية الحياة ذاتها.. نعم. عندها، نقيس الوقت بعدد اللفافات المحروقة، بجفاف الحلق.. برعشة الأصابع.. بالفناء في نقطة ثابتة. هكذا هو الأمر؛ نقطة ثابتة.

(ينهض بوهن - يرجع بتؤدة إلى مكانه قرب الموقد. يشعل غليونه من جديد - المرأة لا تزال منهمكة بالحياكة. وقت. يرقبها. لا تحس بوجوده):

إلى المرأة: إنني أشتمّ رائحة خيانة ما. آه يا زوجتي الجميلة، لو كنت لا تزالين حية كما أتخيلك الآن أمامي تقومين بحياكة شيء ما لقلت في نفسي إن

الخيانة تأتي منك. من عقلك الباطن وشفتيك الكرزيتين وضعفك الأنثوي. لكنك ما عدت هنا، وما أراه ليس سوى سراب لطيف من صنع ذاكرتي المتعبة.. (وقت).

إنني مذ رحلت يا زوجتي الرائعة أكثر من التبغ والليل، من الذاكرة والكحول والتريض أمام واجهات الخواء. ربما كان من الأفضل لو أنسى أنك قد رحلت عن الحياة، وأن أراود في تلك الساعات الثقيلة من المساء قليلا مما تبقى منك، من أشيائك؛ ملابسك الداخلية مثلا !.. لا بد وأنها لا تزال تحمل يا عزيزتي بعضا من نكهة أنوثتك النظيفة المطيبة بالمكر!... (ينفجر ضاحكاً. نوبة سعال. يتابع):

كما ترين. إنني فاسق إلى الحد الذي سوف يدفعك أنت الأخرى للغثيان. أجل يا حسنائي. إنني وحيد وثمل وشيطاني بشكل لا يمكن وصفه.. كما ترين تماما يا عزيزتي.. ها أنذا أمامك. أمامك تماما.. كما كنت دائما.. فاجرا يدعو للغثيان. ها ها ها!..

عجوز فاجر بياقة قميص ناصعة. نعم. أما ما يدور في الرأس.. فشيء آخر تماما؛ فراشات سوداء تحوم وتحوم وتحوم، وبين تلك الفراشات، حمّالات صدر، جوارب حريرية سوداء أيضا. كل شيء بالأسود، قارورات العطر.. المناديل، والكلمات التي تخرج سكرى من الشفاه.

قد تقولين إن كل هذا ليس سوى وهم، ثرثرة. ما المانع؟.. أسألك يا عزيزتي.. ما المانع؟.. لست ضد الوهم، أنا. لست ضدر الثرثرة. الكثيرون لو تدرين عاشوا أوهامهم كما لو كانت حقيقة. ثرثروا عن أشياء لا وجود لها.. ما المانع؟!.. تذكرين ولا بد قصة تلك الساحرة التي اعترفت أمام محكمة من محاكم القرون الوسطى بأنها قد ضاجعت إبليس ذاته متجسدا في هيئة تيس هائل!.. أجل، تلك هي الرواية. والمرأة تلك يا عزيزتي أحرقت فيما بعد على مرأى من فضوليين وكهنة وعاطلين. مسكينة تلك المرأة، لقد قتلتها أوهامها، فهي في حقيقة الأمر لم تضاجع إلا تيسا. تيسا أكبر من تيوس أخرى ربما. تلك هي المسألة.

أحرقت تلك الحالمة من أجل تيس لا يملك حتى رصيدا في المصرف ولا حمالة مفاتيح؛ هذا أمر آخر يدعو للشفقة. الشفقة من أجل المرأة والتيس، والغثيان من أجل ذلك الخطأ..

ذلك الوهم. ثم، كيف يمكن لامرأة.. أي امرأة، أن تصدق بأن إبليسا محترما تبلغ به قلة الذوق بأن يتجسد في هيئة تيس!.. ألم يكن من الأفضل مثلا، ولمصلحة الطرفين على أقل تقدير لو كان إبليسها ذاك قد تجسد في هيئة ثور!.. ثور من تلك الثيران الأسطورية التي كان الرعاة يقومون بتقديسها وتقديم الشعير والبرسيم لها في المناسبات الوطنية، أو على الأقل في هيئة أستاذ جامعي أو لاعب كرة قدم!.. أنا أعرف الشياطين جيدا، إذ إنني في حقيقة الأمر لست إلا واحدا منهم. تذكرين.. أليس كذلك يا زوجتي المرحومة كم كنت شيطانا معك.. ومع أخريات!.. وحين يخطر لي أن أتجسد في شكل ما فإنني أختار على

شيطانا معك.. ومع أخريات!.. وحين يخطر لي أن أتجسد في شكل ما فإنني أختار على الأغلب هيئة ذئب يراود ظبية، هيئة وعل فاسق في موسم الإخصاب؛ مقامر في كازينو دو فيل أو حارس غابات في حراج مولدافيا.

أما هيئة التيس ففيها الكثير من الفقر في المخيلة.

لنترك الشياطين بسلام يا أميرتي. أنت جميلة هذا المساء. أودك أن تكوني جميلة هكذا، جميلة كما لو كنت هنا، كما لو مازلت تحيين، تحيكين المؤامرات، شأنك.. شأن النساء جميعا للإيقاع بأزواجهن في شرك الزوجية والمبادئ وبذاءات من هذا القبيل..

إنني أكره المبادئ يا عزيزتي. لا أعرفها حتى، ولم يحصل لي شرف اللقاء معها بعد، ومع ذلك، فلا يمكن القول إنني رجل دون مبادئ. لا بد وأنني في طويتي أحمل الكثير منها، نعم، أكثر مما تتصورين ربما. والفارق بيني وبين الآخرين أنني ما أحسست أبدا بالحاجة إليها - مثلها مثل بندقيتي المعلقة فوق هذا الحائط أو ذاك لا أدري أين تحديدا. كما ترين، المسألة غاية في الابتذال؛ نحصل أولا على سلاح جيد ثم نبحث عن عدو أو طريدة. نتزوج أولا، ثم نلهث وراء فتاة طائشة لكي نعشق، لنحلم، لنلعب القمار ونشرب القطران حتى الفجر. أما أنا فلست بحاجة إلى العشق حتى ألعب القمار، وحين أشرب أنسى أن هنالك نساء على سطح المعمورة، بل أنسى حتى أن للمعمورة سطحا وأنني أشرب..

«يرتاح بتكاسل فوق مقعده - يشعل غليونه - المرأة تنهض - تمشي ببطء شديد - تخرج - الرجل لا يبدو أنه يلحظها.. وقت، يتابع»:

أجل يا عزيزتي. شكرا من أجل المبادئ ووداعا. نلتقي ذات يوم في مكان ما في ساعة محددة حين أحتاج إلى المبادئ. للبندقية أعني، تلك المعلقة فوق جدار، لا تقلقي، سيكون لدي المتسع من الوقت للبحث عن طريدة، لابتكار عدو يليق بي..

إن الأعداء أيضا يصيبونني بالشفقة. بالغثيان، ولكن وجودهم ضروري من وقت إلى آخر لسبب بسيط، وهو أنهم يحملون بدورهم الكثير من المبادئ.. تلك التي لا أعرف عنها شيئا.. هذه هي المسألة. المبادئ!.. نعم. المبادئ..! أي فكاهة!..

«يتناول صحيفة - يقرأ. ثم شيئا فشيئا يغفو.. تسقط الصحيفة من يده - تقيم.. الضوء المنبعث من نار الموقد فقط.. وقت. خيال رجل يدخل برشاقة من النافذة»

اللوحة 2

«إضاءة زرقاء تضيف بعضا من الغموض على ملامح الرجل الثاني - مع ذلك - يلاحظ أنه في السبعين - يرتدي بذلة سوداء غاية في الأناقة - يعتمر قبعة ويستند رغم رشاقته على عكاز يبدو أنه أداة زينة لا أكثر - يتجه إلى حيث

البوفيه - يصب كأسا - ومن ثم بخطوات واثقة يتجه إلى حيث الرجل الأول - يرقبه - يجلس أمامه على المقعد - يشعل سيجارا - يدخن بتلذذ - وقت - يضرب بعصاه برفق على الأرض - الرجل الأول يفتح عينيه - يرى الرجل الثاني مسترخيا يدخن - ينظر إليه بتمعن..»

الرجل الأول: ولكن... من أنت؟.. كيف دخلت إلى هنا؟

الرجل الثاني: (لا مباليا): ألا تعرفني؟!.. فكر جيدا. أمّا كيف دخلت.. فمن النافذة. كعادتي.. لا أحب الأبواب.

الرجل الأول: ولكن من أنت لو سمحت؟

الرجل الثاني: حسنا. يبدو أنك فعلا لا تعرفني، أو لا تذكرني..

الرجل الأول: هل سبقا وأن التقينا؟

الرجل الثاني: لا أعتقد. (بتكلف): عذرا..، سمحت لنفسي أن أستخدم البوفيه. عندك آرمانياك يثير الشهية رغم أنه لم يعتق بطريقة سليمة. هل هو من العام 1903؟..

الرجل الأول: تماما!.. من العام 1903. «شابوا».. أهنئك على هذه الخبرة. أمر لا يصدق.

(مستدركا): واضح أنك لست لصا. عذرا؛ كلمة تقال. نعم، رغم أنك دخلت من النافذة.

الرجل الثاني: وهل يدخل اللصوص عادة من النوافذ!.. لم أكن أظن هذا أبدا.

الرجل الأول: ليس كلهم بالطبع. البعض يفضل النزول من فتحات المداخن؛ هذا يعتمد على نوعية اللص.

الرجل الثاني: (يفرغ كأسه. ينهض): هل تسمح لي أيها المحترم بكأس آخر؟ (يذهب نحو البوفيه)

الرجل الأول: تقول إننا لم نلتق من قبل!

الرجل الثاني: (يصب كأسا - يرجع إلى مقعده. يشرب يدخن): البتة.. شير مونسيو.

الرجل الأول: عذرا، ولكنك كنت تبدو مندهشا لأنني لم أتعرف إليك!

الرجل الثاني: (ببرود) تماما. مندهشا. تعبيرك دقيق جدا.

الرجل الأول: وكيف ذلك من فضلك!.. في الأمر دعابة ما يهيأ لي.. أليس كذلك؟

الرجل الثاني: دعابة!.. في الحقيقة لا أدري تحديدا ما تعنيه هذه الكلمة.. دعابة.

الرجل الأول: إذن.. اشرح لي بجدية ما دامت الدعابة لا تعني لك شيئا.

الرجل الثاني: حسنا. سأحاول. رغم أنني أعرف سلفا أنك لن تصدق حرفا مما سأقول.

الرجل الأول: ربما. فأنا بطبعي كثير الشك، ولكنني لا أرى حلا آخر.

الرجل الثاني: المسألة ليست مسألة شك لو سمحت لي، بل تتعلق بوجه من

الوجوه بالحقيقة، بالإيمان بهذه الحقيقة بغض النظر عن إمكانية العثور على براهين.

الرجل الأول: (ساخرا) آه.. الإيمان!.. الآن بدأت أفهم. الإيمان بالحقيقة!.. دون براهين.. لم لا؟ ولكن.. أي حقيقة لو تفضلت؟!..

الرجل الثاني: (بلا مبالاة) حقيقتك أنت.

الرجل الأول: (هازلا): ها ها!.. حـقـيـقـتـي أنا؟!.. هذه ليست مشكلة يا جنتلمان.. ليست مشكلة إطلاقا. المشكلة الآن يبدو لي تتعلق بحقيقتك أنت؛ من تكون، وكيف يحدث أنك هنا، وما تريده تحديدا؟!

الرجل الثاني: ما أريده تحديدا؟!.. كيف ذلك!.. ولكني لا أريد شيئا كن على ثقة من ذلك سيدي العزيز. أما كيف يحدث أنني هنا فلسبب بسيط جدا وهو أن حقيقتي أنا لا تختلف عن حقيقتك أنت، بل يمكن القول إن حقيقتنا واحدة أنت وأنا.

الرجل الأول: لا أفهم شيئا.. كيف هي واحدة.. حقيقتنا..؟ أنت لا شك تهذي رغم أنك لا تبدو مجنونا..

الرجل الثاني: لا أدري فيما إذا كنت مجنونا أو عاقلا، هذا يعتمد أولا وأخيرا عما تكونه أنت.

الرجل الأول: أنا؟!..

الرجل الثاني: (بجدية).. أنت.

الرجل الأول: (متحفزا) ولكن، ما علاقتك أنت بي. بحقيقتي، بمن وكيف أكون؟..

الرجل الثاني:(بهدوء) لا علاقة لي إطلاقا، ولكن حقيقتك هي في ذات الوقت حقيقتي، وكما تكون أنت أكون أنا، لا يد لي في الأمر، لا حيلة لي وليس عندي القدرة على الاختيار. كل شيء قد تم منذ زمن بعيد بمعزل عن إرادتي ورغبتك.

الرجل الأول: رغبتي».. إرادتك!.. ولكن...، رغبتي بماذا يا سيد.. عفوا، لم أسألك بعد عن اسمك.

الرجل الثاني: صاموئيل.

الرجل الأول: تشرفنا. نملك الاسم ذاته، مصادفة جميلة، يحدث هذا أحيانا، يلتقي رجلان لا يعرفان بعضهما ويتضح أنهما يحملان الاسم ذاته..

(مستدركا): نعم، رغبتي بماذا يا سيد صاموئيل؟

الرجل الثاني: (بهدوء وثقة): في أن نكون كلانا شخصا واحدا؛ أنت وأنا.. نملك الاسم ذاته، التاريخ ذاته، المصير ذاته أيضا..

الرجل الأول: (يصفق هازلا) برافو!.. برافو!.. مسرحية متقنة. (بمكر): التاريخ ذاته.. أليس كذلك!.. وربما الإرث ذاته!.. ألا تريد مثلا أن تشاركني ممتلكاتي أيضا؟!.. قصري هذا!.. خيولي!..

الرجل الثاني: (غير مكترث للهزل يتابع بالهدوء ذاته).. تماما.. تماما. كل شيء. خيولك، أفكارك، محظياتك حتى زوجتنا المرحومة.. كل شيء.

الرجل الأول: (مصعوقا): زوجتنا.. المرحومة!.. كيف تجرؤ؟

الرجل الثاني: (بلا مبالاة) نعم. زوجتنا. لماذا تغضب؟ ألم أخبرك أنك وأنا كائن واحد!

الرجل الأول: (مرتابا) أنت.. كنت.. تعرف زوجتي.. المرحومة!

الرجل الثاني: (بشفافية) زوجتنا من فضلك. كيف لا!.. ماتيلدا.. المسكينة!..

الرجل الأول: تعرف اسمها!.. أما هذا!..

الرجل الثاني: أعرف اسمها؟!.. وهل يجهل رجل ما اسم زوجته.. زوجته اللطيفة التي كانت قد جثمت فوق صدره ككابوس طوال أربعين عاما!..

الرجل الأول (متغاضبا): من فضلك. قليل من الاحترام.

الرجل الثاني (بدهشة): الاحترام!.. بودي لو أعرف من أين تجيء بهذه المفردات العجيبة!.. دعابة!.. احترام.. تلك الصفات، صدقني، لا تعني بالنسبة إلي شيئا واضحا.

الرجل الأول (باستخفاف): من الجيد من وقت إلى آخر أن يتناول المرء كتابا..

الرجل الثاني (بحياد): هذا ما أفعله تماما. مثلك. أتناول كل يوم كتابا وأقرأ.. ساعة - ساعة واحدة كل يوم، في العاشرة صباحا.. مثلك.. تماما.

الرجل الأول: (مرتابا): مصادفة عجيبة!.. ولكن، كيف استطعت أن تعرف كل هذه التفاصيل الدقيقة عني؟.. هل كنت تتجسس عليّ؟ وإذا كان الأمر كذلك.. فلصالح من..

الرجل الثاني: (برتابة): لا حاجة لي بالتجسس عليك، فأنا كما أخبرتك أعرف كل شيء عنك لأننا ببساطة شديدة كائن واحد.

الرجل الأول: (بقلق): تعني!..

الرجل الثاني: (لا مباليا): قرينك. الجانب اللا مرئي منك إذا أردت.

الرجل الأول: ولكنني أراك. كيف الجانب اللا مرئي؟.. أراك كما أرى نار الموقد..

الرجل الثاني: طبعا تراني. وربما كنت تراني دائما ولكنك لم تكن تأبه بي، كنت مشغولا بأمور أخرى إذا ما كنت أذكر جيدا؛ بالقمار مثلا، بالخيول، بصفقات النبيذ، بالنساء. لم يكن عندك الوقت الكافي للثرثرة مع كائن مثلي.. كنت شابا، وسيما، قويا، مغرورا أيضا؛ عذرا، ولكنني لا أجد كلمة أدق من هذه الكلمة. أما الآن، فأنت وحيد، مريض ويهيأ لي يفترسك الملل، ومن أجل ذلك فأنت تراني.. بوضوح أكثر.. بروية. لا بد وأن المسألة كانت مسألة وقت. وها أنت، سيدي الجليل، تجد بعض الوقت من أجلي.. أو من أجلك. لا فرق. الشيء المهم الآن هو أننا سوية، الواحد أمام الآخر؛ أمام ذاته.

الرجل الأول: (محاولا أن يستعيد رباطة جأشه - يحاول أن يسخر ولكن بلباقة):

وما أهمية الأمر، لو تفضلت، أن نكون أنت وأنا في مواجهة؟ إنني لا أحس أبدا بالحاجة إليك. وما أحسسته يوما على أي حال.

الرجل الثاني: الأمر مختلف جدا الآن.

الرجل الأول: مختلف؟!..

الرجل الثاني: (بهدوء) جدا.

الرجل الأول: إنني أصغي.

الرجل الثاني: نعم يا صديقي، هل تسمح لي أن أناديك بـ (يا صديقي)؟ (الرجل الأول لا يجيب): إذ علينا الآن أن نحل بعض المسائل المتعلقة بيننا مرة واحدة وإلى الأبد.

الرجل الأول: الأبد!..

الرجل الثاني: الأبد.

الرجل الأول: إحم. الأبد. كما تريد. الأبد أو أي شيء آخر. ما هي المسألة لو تفضلت؟

الرجل الثاني: حسنا!.. يبدو أننا فعلا نعيش في عالمين مختلفين؛ لا نفكر بالطريقة ذاتها.

(لا مباليا): القضية ببساطة تتعلق بالترتيبات التي يفترض أن نقوم بها من أجل رحيلنا.

الرجل الأول: رحيلنا!..

الرجل الثاني: رحيلنا.

الرجل الأول: آه!.. رحيلنا. وإلى أين يا ترى؟!..

الرجل الثاني: إلى أين؟.. أنّى لي أن أعرف!.. رحيلنا وكفى. رحيلنا عن العالم. هذا كل ما أعرفه. أما إلى أين!!.. عذرا. ولكنك لا تبدو على ما يرام. ما رأيك بكأس!..

الرجل الأول: (يحاول أن يكون طبيعيا) نعم، أيها المحترم، بكل ممنونية..

(**الرجل الثاني** ينهض - يصب له كأسا - يعود - يقدم له الكأس - يرقبه - الرجل الأول يأخذه بيد مرتعشة):

إحم!.. هاها!.. شكرا. ما دام الأمر يتعلق برحيلنا عن العالم.. فلا بأس بكأس.. (يشربه دفعة واحدة).

(يضع الكأس جانبا - ينظر إلى الرجل الثاني متفحصا. الرجل الثاني غير مبال - وقت)

الرجل الأول: على أي حال. مزحة مبتكرة.. مسألة رحيلنا عن العالم.. تلك.

الرجل الثاني: مسألة الترتيبات ضرورية جدا.

الرجل الأول: آه!.. أرى أننا رجعنا إلى تلك المزحة. نعم؛ أوافقك الرأي. إنني شيخ كبير.. لا مجال للنقاش. ولكنني.. أتحدث هنا عن صحتي، قوي مثل فحل أفراس، هذا ما يقوله الأطباء على الأقل، فمن تريدني أن أصدق؛..

الرجل الثاني: (ودودا) لا علاقة للصحة لا من قريب ولا من بعيد برحيلنا

عن العالم، الصادفة ستكون هي المسؤولة، سوء الطالع إذا رغبت؛ القدر. أليس هذا ما تسمونه أنتم؛ القدر!.. حسنا، ولسوف يثبت فعاليته؛ سترحل يا عزيزي عن هذا العالم وأنت في أتم صحة وعافية. فحلا كما تحب أن تصف نفسك.. ثم، إنني لا أجد سببا لامتعاضك من فكرة الرحيل، من شحوبك هذا، من رعشة شفتيك. أؤكد لك، الأمر ليس سيئا كما تتصوره.

الرجل الأول: وما أدراك أنت؟

الرجل الثاني: في الحقيقة لا أدري شيئا، الأمر عندي سيان. هنا.. أم هناك.. ما يهم! انظر إلى نفسك. أنت تحيا في قصر جميل، ولكنك وحيد ومنبوذ. تقرأ ساعة كل يوم!.. من أجل ماذا من فضلك؟.. سأقول لك، من أجل أن تشعر بثقل الوقت، من أجل ألا تخرف ولكي لا تصاب بالهلع والوسواس في هذا الملكوت الأنيق. ثم ماذا بعد ذلك؟!.. تجلس ساعات قرب الموقد تحاول أن تتذكر مخلوقة ما كانت في زمن بعيد جميلة، ومتأنقة!.. إنها الآن عظام مفككة، وأنت تحلم بتلك العظام دون أن تدري. إنك تحلم بأشياء لها الآن رائحة تسمم الأنوف.. إذن. ما الفرق بين هنا وهنالك؟

الرجل الأول: (وقد بدأ الذعر يسيطر عليه): إنني.. نعم، أشعر بالسعادة. هنا، قرب نار الموقد، وحين أقرأ وأتذكر، أشعر بالسعادة.. تماما، بالدفء..

الرجل الثاني: ربما كنت على حق، ولكن كل ذلك لن يغير من الأمر شيئا.

الرجل الأول: (ينظر إليه بغرابة.. وقت)

نعم، نعم. الآن بدأت أتذكرك، ليس تماما، ولكني أشعر الآن كما لو أعرفك، هنالك شيء ما، كلا، ليس صوتك، أو ربما كان صوتك، ولكنهما بالأحرى عينيك، أعني.. نظراتك.. (باستحياء): هل لي بكأس آخر من فضلك؟ (الرجل الثاني ينهض - يملأ له كأسه): تماما. نظراتك. ربما مضى زمن بعيد على تلك النظرات. آه.. لا بد أنني أخرّف، ففي حقيقة الأمر أنا لا أعرفك..

(الرجل الثاني يناوله الكأس.. يجلس - ينظران إلى بعضهما - الرجل الأول يجرع كأسه ممسكا إياه بكفيه معا وهما ترتعشان بقوة)

تعتيم

اللوحة 3

(المشهد ذاته. الرجلان الآن وقد وضعا زجاجة الكحول أمامهما - يشربان - يضحكان بانبساط. الرجل الثاني تحرر من سترته وربطة عنقه - يدخن سيجارا غليظا)

الرجل الأول: تماما.. تماما يا عزيزي صاموئيل. لقد كانت زوجتنا المرحومة هي التي دبرت تلك المكيدة لي مع خادمتها الشقية.. سولانج. ألم يكن اسمها سولانج!.

الرجل الثاني: لا. كانت تدعى سونيا. آه!.. كم كانت ممشوقة القوام..

لعوبة!

الرجل الأول: ربما. لا أذكر عنها الكثير، ولم أكن أعيرها أي انتباه. إذ لم تكن بالنسبة إلي سوى خادمة مثل كل الخادمات.

الرجل الثاني (ضاحكا): هاها.. نعم. لقد كانت خادمة، هذا صحيح، ولكنها، اسمح لي، لم تكن ككل الخادمات.. كلا، فلقد كانت عشيقتك أيضا وحملت منك.. أتذكر؟.. السبب الذي دفع بالمرحومة إلى طردها من القصر.

الرجل الأول: ماذا!.. منّي؟.. أتظن ذلك حقا؟!

الرجل الثاني: هاهاها!.. منك.. أو من غيرك.. كيف تريدني أن أعرف!.. ولكنها حملت في الوقت الذي كانت لا تزال عشيقتك.

الرجل الأول (ممتعضا): إحم. نزوات الشباب.. تلك. هل قلت إن اسمها سونيا!

الرجل الثاني (يسكب المزيد من الكأسين - يقرعان كأسيهما - يشربان):

وماذا يهمك الآن إذا ما كان اسمها سونيا أو أي شيء آخر؟..

أنت نسيت أنها كانت عشيقتك وأنها حملت منك، فما النفع من الأسماء؟

الرجل الأول (مفكرا): كيف ما النفع؟!.. لا تقل ذلك من فضلك. الأسماء ضرورية جدا، مهمة أكثر مما تتصور، مهمة أكثر حتى من الذين يحملونها، أكثر بكثير..

خذا مثلا؛ هل كان من الممكن أن أكون أنا ذاتي صاحب هذا القصر لو لم أكن أحمل اسما مختلفا عن هؤلاء الذين لا قصور لهم؟!.. فكر بالأمر..

الرجل الثاني (ساخرا): الأسماء. نعم؛ يبدو أنها تمتلك أهميتها فقط حينما يكون هنالك قصر ما وراءها أو إرث كبير. ولكن، أخبرني يا سيدي الجليل، ما نفع أن يتمسك الإنسان في حالة أخرى بلقب إذا كان كل ما سوف يحصل عليه من جراء ذلك اللقب هو العثور على وظيفة حوذي في اسطبل ما!.. (يشرب. يتابع):

وماذا يعني حقا أن يكون الرجل سليل نبالة ما وفروسية بائدة بينما يقضي ساعاته الأخيرة من الحياة حزينا وعاجزا ووحيدا؟!..

إن المتسولين الذين ينهشهم البرد والقذارة في ليالي الشتاء أكبر حظا من أولئك الملوك الذين يقفون بكبرياء أجوف ينتظرون دورهم أمام مقصلة..

نعم. ربما ليس بإمكان المقصلة أن تمحي الأسماء يا عزيزي صاموئيل، ولكنها تفصل مع ذلك الجسد عن الرأس أو الرأس عن الجسد في ثانية واحدة..

وهنا، أقول لك، بعد أن يطير الرأس بعيدا، لا يعد يصبح للاسم معنى.

تصور!.. اسم كبير أو لقب عظيم لجثة بلا رأس!.. أليس هذا هو تماما ما تدعوه أنت بالدعابة؟!.. الدعابة.. تلك التي لا أدري عنها شيئا..

(يشربان. الرجل الأول يشعل سيجارا بهدوء ورتابة)

الرجل الأول: (واثقا) اسمح لي هذه المرة أن أكون مختلفا عنك.

الرجل الثاني: (بسخرية وود) وهل سبق لنا وأن اتفقنا؟!

الرجل الأول: ألسنا على أقل تقدير نحمل الاسم ذاته ونحيا متلازمين؟!..

الرجل الثاني: ليس تماما. ما يتعلق بالاسم فلا ضلع لنا في اكتسابه. الصادفة فقط فعلت فعلها. أما مسألة الحياة فإننا مجبران على عيشها. وكما ترى، فلا خيار. إذن، كيف نتفق؟!

الرجل الأول (نزقا): ولكنني أشعر أنني كائن حر. لا يمكن الجدال في هذه النقطة.

الرجل الثاني (بهدوء): أنت حر فقط في أن تشعر بأنك حر، أما الحرية ذاتها فشيء آخر تماما. أو لا شيء بالأحرى، وهم، مجرد وهم.

الرجل الأول: (هازئا) يا لك من فيلسوف!.. فيلسوف غير مرئي..

الرجل الثاني: (ببرود) لا علاقة للفلسفة هنا. قضية حقائق، براهين، أدلة. هيّا!.. ما رأيك بكأس آخر؟!..

(يسكب في الكأسين - يرفعانهما عاليا - يشربان):

الرجل الأول: الحقائق، البراهين، الأدلة.. عذرا، كل هذا لا يعني لي شيئا محددا. خذ مثلا؛ أنت ذاتك، كائن لا مرئي، لا وجود له، ومع ذلك فأنا أستمتع بوجودك معي، وكما ترى، أشرب وأثرثر معك. قد يبدو ذلك الجنون بذاته فيما يتعلق بالآخرين، أما أنا فلا أطالبك بأدلة وبراهين فيما يتعلق بحقيقتك التي لا علاقة لها بالحقيقة.

إن الحقيقة بالنسبة إلي يا صديقي هي ما أشعر به لا غير. إنني ثمل فقط لأني أشعر بالثمالة ولو لم أشرب كأسا واحدة، لست بحاجة إلى براهين وأدلة وشهود، لماذا؟.. لأنني لا أشعر بالحاجة وكفى، كما لا أشعر بالحاجة كي أبرهن لـ يوحنا المعمدان أن مياه نهر الدانوب تصلح للعمادة تماما مثل مياه نهر الأردن.. إذن، لا وهم ولا حقيقة. الإنسان وحده هو الذي يقرر متى تكون هذه الحقيقة وهما ومتى يكون ذلك الوهم حقيقة لا مراء فيها.

الرجل الثاني: (يصفق منبسطا - مازحا) برافو.. برافو سعادة البارون!.. إنك تثير إعجابي ودهشتي أكثر فأكثر. لا بد أن ذلك (يخفض صوته فجأة - يهمس) ينطبق أيضا على مسألة الحياة والموت! عذرا إذ أذكرك مرة أخرى.. بالموت!

(وقت)

الرجل الأول (مترددا): الموت!.. نعم، تماما، ينطبق أيضا. (يفرغ كأسه دفعة واحدة)

الرجل الثاني (بمكر): نعم. ولكن اسمح لي لو تفضلت. هل يمكن لرجل ميت أن يحيا لأنه يشعر بالحياة!

الرجل الأول: الميت لا يشعر من أجل ذلك لا يحيا.

الرجل الثاني: هووم!.. أنت تقول إنه لا يشعر!.. من يدري؟! ولكن، لماذا تقرر عنه هكذا دونما براهين وأدلة بأنه لا يشعر؟ هل لأنك تشعر بأنه لا يشعر؟

الرجل الأول (نزقا): إنني أشعر بالحياة، ولم يحدث أن شعرت بالموت.

الرجل الثاني (ببرود): ولكن الموت موجود.. أليس كذلك؟

الرجل الأول: ما الذي ترمي إليه؟ حسنا؛ موجود، وبعد!

الرجل الثاني: أفكر مثلا؛ كيف يحدث ألا تشعر بشيء له وجوده! هل مثلا.. لأنك.. كيف أقول.. رجل ميت؟!..

الرجل الأول (محاولا المزاح ولكن القلق يبقى مسيطرا على نبرته): ميت!.. أنا!.. ها ها ها!.. دعابة لا بأس بها وإن كانت في غير محلها.. ها ها!.. تقول ميت.. هاه!.. حسنا!.. دعني أخيب أملك هذه المرة أيضا، إنني يا صديقي لا أزال أحيا، ليس فقط، بل أشعر بالسعادة أيضا، بالسعادة والحياة وطعم الكونياك ونكهة السيجار.. هل لا تزال بحاجة إلى أدلة أخرى!.. لبراهين؟!..

الرجل الثاني (بحياد): إنني أشعر بالغبطة من أجلك.

الرجل الأول (النبرة ذاتها): نعم نعم. عليك أن تشعر بالغبطة. (وقت ـ يبدو عليه القلق ـ) تشعر بالغبطة!.. ولماذا تشعر بالغبطة.. لا أفهم!

الرجل الثاني (هادئا ـ واثقا ـ محايدا): يمكن القول.. إحم. نعم، الأسباب كثيرة. أشعر بالغبطة مثلا لأن مذاق الكونياك على ما يبدو يروق لي، تلك واحدة.. مذاق الكونياك..، هنالك أيضا الدفء اللذيذ الذي تبثه نار الموقد، الهدوء، الرتابة.. آه يا صديقي لو تعرف كم أكره الصخب والكائنات التي تتراكض هنا وهنالك بذريعة الحيوية أو ترهة من هذه الشاكلة..

(ينظر بقوة في عيني الرجل الأول):

نعم، كنت أتحدث عن الكونياك. لنشرب كأسا أخيرا.. (يصب كأسين ـ يشربان) بالمناسبة، هذا القصر يعجبني جدا، يذكرني بأمور لطيفة، بكائنات وديعة، بخادمات رشيقات بعيونهن الفاجرة المتلصصة من الثقوب وموائهن الخافت في الغرف العليا وهن يدافعن بتصنع مثير عن شرفهن اللذيذ بأيد نحيلة وهنى!..

الرجل الأول (محاولا تبديد قلقه): ها ها ها!.. إذن.. كنت ترى كل شيء!..

الرجل الثاني: كل شيء.

الرجل الأول: وما كنت تحرك ساكنا!.. أمرك عجيب.

الرجل الثاني: كنت أرقبك تعيش. ربما كان ذلك يكفيني، يثيرني.

الرجل الأول: عذرا.. ولكن.. أعتقد.. بالنسبة إليك على الأقل.. نعم؛ لا يكفي أن نرقب الآخرين يعيشون فقط.. دون أن.. أن نحاول أن نفعل مثلهم.. أن نعيش..

الرجل الثاني: لكل وقته.

الرجل الأول: أعني.. أن نحاول.. نحاول فقط.. لا أن ننظر..

الرجل الثاني: ربما. ولكن لم يكن بوسعي أن أفعل أكثر من ذلك. أنت لم تترك لي فرصة واحدة، كنت أنانيا، مستعجلا دائما.. نهما.. متسلطا.

(يشربان ـ يدخنان ـ فترة صمت ـ الرجل الأول يرقب الثاني بقلق)

الرجل الأول: منذ قليل.. قلت لي أنك تشعر بالغبطة من أجلي.. لا من أجل..

الكونياك.. ولا نار الموقد!..

الرجل الثاني: تماما يا عزيزي صاموئيل.. تماما.. من أجلك. من أجلنا إذا أردت، من أجل ذلك التغير الذي طرأ عليك، ذلك التحول الذي أصابني.

الرجل الأول: تلك وجهة نظر.. لا أرى أي تحول.. أنا.

الرجل الثاني: مغتبط لأجلك يا بارون لأنك تشعر أنك تحيا رغم أنك رجل ميت. هذا يعني أن الأموات كما أخبرتك يا عزيزي.. يشعرون.

الرجل الأول (بغضب): قلت لك إنني حي. أعيش، أدخن.. كيف أثبت لك؟!

الرجل الثاني (ببرود): كيف؟!.. حسنا. المسألة بسيطة جدا. حاول فقط أن تنهض من مكانك.

الرجل الأول: (هائجا) أنهض؟.. حسنا.. سأنهض..

(يحاول النهوض - لا يقوى - ينظر مذعورا إلى الرجل الثاني الذي يرقبه - يبتسم له - يتناول الزجاجة - يصب كأسين - الرجل الأول دون حراك)

تعتيم

اللوحة 4

(المشهد ذاته - الرجلان أمام بعضهما - يشربان - يدخنان - وقت)

الرجل الأول: كم يبدو ذلك غريبا.

الرجل الثاني: ربما أنت بحاجة إلى بعض الوقت كي تعتاد على وضعك الجديد.

الرجل الأول: ومع ذلك فما زلت أشعر بالحياة. ألاّ نقوى على النهوض لا يعني أبدا أننا في عداد الأموات.

الرجل الثاني: هذه أيضا وجهة نظر. ولكن، إذا أردت رأيي فلا تكابر.

الرجل الأول: تبدو سعيدا!

الرجل الثاني: لا أنكر، سعيد جدا.

الرجل الأول: أخذت مكاني، أصبحت لا مرئيا، من الماضي.. أما أنت فأخذت مكاني.

الرجل الثاني: نعم ياعزيزي صاموئيل. من الماضي؛ مجرد ذكرى، وها أنذا مكانك.

الرجل الأول: أخذت مني كل شيء. القصر، الخيول.. كل شيء.

الرجل الثاني: تماما. كل شيء. ولكن.. أرجوك ألا تحزن. لكل وقته، دوره في الحياة.

الرجل الأول: وها قد حان دورك. يا للمصادفة! من كان يظن؟!

الرجل الثاني: (يشرب - يرقب الرجل الأول):

اسمح لي ياعزيزي صاموئيل، ولكنك قد عشت بما فيه الكفاية!

الرجل الأول: بما فيه الكفاية!..

الرجل الثاني: لا أحد يعيش بما فيه الكفاية ستقول لي، أفهم ذلك. ولكنك

عشت بما فيه الكفاية وأكثر قليلا.

الرجل الأول (حزينا): حين نحيا في قصر كهذا لا نعد نود الموت أبدا.

الرجل الثاني: (مداعبا) نعم. وخاصة تلك الحياة التي عشتها أنت!..

الرجل الأول: ماذا تقصد؟!

الرجل الثاني: عزيزي صاموئيل!.. أنت لم تعش حياة واحدة. عشت حيوات عديدة، عشت حياتك كبارون وكمقامر وصياد.. وفاسق..

أما أنا فكنت لا شيء.. كنت أنظر، أتقلب في فراشي، ألاحقك كظلك..، أو مثل كلبك المدلل. آه لو تدري كم تمنيت أن أحظى منك بما يحظى به كلبك ذاك. ولكنك ما كنت تأبه بي.. أنا.. قرينك.. أنت..

وحين كانت زوجتنا المرحومة تضبطك متلبسا ويدك تحت تنوره سونيا، كنت تضع باللائمة علي، تقول لها: هذا ليس أنا.. تلك أناي التي تدفعني لهذا الفجور. وكانت المرحومة تصدق، وسونيا تضحك.. تضحك.. كم كان صوتها وهي تضحك يخنقني، يثيرني، يشبقني!..

الرجل الأول: أنت تحقد علي. نعم، أناي تكرهني. يا للغرابة.

الرجل الثاني: أحقد عليك؟!.. ليس تماما. كنت.. يمكن القول أشعر بالغيرة.

الرجل الأول: (مهولا): تشعر بالغيرة!.. من أجل يد تحت تنورة خادمة تشعر بالغيرة!.. أي مخلوق حقير.. أنت!.. الغيرة من أناك الصغرى!..

لا بد أنك كنت متيما بـ سونيا!.. بل إنني أقسم على ذلك. المسألة واضحة.

الرجل الثاني: نعم. لا أنكر. كنت متيما بها. تلك حقيقة.

الرجل الأول: إنك أنت من دفع بها إذا إلى فراشي!..

الرجل الثاني: نعم، أنا من أغراك بالذهاب بها إلى فراشك تلك الليلة.

الرجل الأول: ولماذا من فضلك إذا كنت متيما بها؟!..

الرجل الثاني: (يصب كأسين من جديد - يشربان - وقت):

كنت أريدك أن تعرّيها أمام عيني، أن أرى ساقيها الرائعتين وأن ألعق قدميها العاريتين..

الرجل الأول (ساخرا): وهل لعقتهما؟!

الرجل الثاني (لا مباليا): نعم. فعلت.

الرجل الأول: (بسخرية أشد) وها أنت تتحول من لاعق أقدام خادمات إلى بارون!..

الرجل الثاني: (بمودة) إنك تقسو علي.

الرجل الأول: كنت تستخدمني من أجل استيهاماتك الفاسقة!

الرجل الثاني: نعم. أعترف. كنت أدفعك للقيام بأفعال تثير فسوقي أنا.

الرجل الأول: يا لي من غبي!..

الرجل الثاني: ولكن ذلك كان يبعث السرور في نفسك أيضا. كانت الأمور تتم برضاك.

الرجل الأول: وتلك الفاجرة، بفخذيها العاريين، كانت تشعر بك وأنت تعلق قدميها؟!..

الرجل الثاني: أرجوك. تكلم عنها باحترام.

الرجل الأول: مازلت متيما بها؟!..

الرجل الثاني: ما توقفت عن التفكير بها لحظة واحدة.

الرجل الأول: إذن، هل كانت تشعر بك وأنت.. إحم.. تقبل قدميها؟

الرجل الثاني: بي أنا؟!.. كلا. كانت تشعر طبعا أن هنالك من يقبل قدميها، ولكنها كانت تظن ذلك الشخص أنت.

الرجل الأول: (بسخرية) إنني أشعر بالعرفان تجاهك والحالة تلك.

الرجل الثاني: (لا مباليا) ماذا تريد!.. لم يكن هنالك حل آخر.

(وقت - ينظران إلى بعضهما البعض - يشربان - يدخنان...)

الرجل الثاني: (بوداعة): ألا تزال تشعر بالحياة يا عزيزي صاموئيل؟

الرجل الأول (بقوة): كما لم أشعر بها من قبل.

الرجل الثاني: إنني أحسدك.

الرجل الأول: نعم. لقد قضيت حياتك اللا مرئية الماضية وأنت تحسدني، والآن سوف تمضي حياتك كبارون يحيا حقيقة وأنت تحسدني. هل تدري لماذا؟ سأقول لك: لأنني أقوى منك. نعم، إنني وأنا ميت أقوى من أناي وهي تحيا. (ينفجر ضاحكا كمجنون).

يتابع: أتدري لماذا؟ لأنني أنا من كان يقوم بالفعل، من كان يتلذذ ويده تحت تنورة سونيا وفي فراش المرحومة ومع أخريات..

أما أنت، فأتصورك والعرق يقطر من أرنبة أنفك فاتحا فمك من الدهشة والعجز.

الرجل الثاني: (بحزن) نعم. ذلك ما كان يحدث تماما. كأنك كنت تراني.

الرجل الأول: كلا. لم أكن أراك إذّاك.. ولكنني أراك الآن بعد أن متّ. صار بوسعي أن أعبر الزمن كيفما شئت.. (ينظر بقسوة إلى الرجل الثاني).

الرجل الثاني: (مطرقا) غريب أمرهم أولئك الموتى!..

الرجل الأول: صدقني. الآن بدأت أعرف؛ الأحياء أشد غرابة. أشد غباء أيضا، ولكنك كالعادة سوف تطالبني بأدلة - ببراهين.. والوقت لا يسمح.. لا بد وأن المرحومة تنتظرني في مكان ما.. وداعا!..

الرجل الثاني: (حزينا) من فضلك. لنشرب وللمرة الأخيرة كأسا أخيرة.

(يصب كأسين. يرفعانهما عاليا - الرجل الثاني يصيح واقفا)

في صحة صديقي صاموئيل الذي هو أنا ووداعا.

الرجل الأول: في صحة صديقي صاموئيل (ينهض بصعوبة) الذي هو أنا ووداعا!.

(يشربان - يلقيان بالكأسين أرضا - الرجل الأول يخرج ببطء شديد من المشهد دون أن يلتفت خلفه

الرجل الثاني (بصوت ضعيف وهو لا يزال يتابع بعينيه الرجل الأول):

وداعا.. سيدي.. البارون.

(يتهادى فوق مقعده)

تعتيم

«العرب وتأصيل المسرح»

رؤية ناقدة لواقع المسرح العربي

للدكتور: خالد عبد اللطيف رمضان

• عبد المحسن الشمري

منذ عام 1964 ودعوات تأصيل المسرح العربي تتواصل وتتكرر من المسرحيين في ندواتهم ومؤتمراتهم ومؤلفاتهم ودراساتهم. وقد بذلت جهود نظرية كبيرة لإيجاد شكل مسرحي عربي له خصوصيته وتميزه وتفرده بحيث يستند إلى تراث الأمة بدءا من جهود يوسف إدريس الذي دعا بداية إلى مسرح مصري وعربي له خصوصيته إلى جهود توفيق الحكيم، علي الراعي، سعد الله ونوس، عبد الكريم برشيد، عبد الرحمن بن زيدان.

جماعات مسرحية

وظهرت بيانات وجماعات عربية تدعو لتأصيل المسرح العربي مثل الحكواتي، السرادق، جماعة المسرح الاحتفالي، الفوانيس وسواها.

وعلى صعيد الدراسات فقد ظهرت عشرات الدراسات والكتب التي تبحث في هذه القضية.. «المسرح والتراث العربي» لسمير سرحان، «الظواهر المسرحية عند العرب» لعلي عقلة عرسان، «الجذور الشعبية للمسرح العربي» لفاروق خورشيد، «المسرح العربي والبحث عن الشكل» لمحمد نسيم، والعديد من الكتب الأخرى.

ويأتي كتاب «العرب وتأصيل المسرح» لمؤلفه د. خالد عبد اللطيف رمضان وهو بالأصل دراسة حصل بموجبها الباحث على الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث ليشكل إضافة مهمة لما سبقه من الدراسات تتميز بشموليتها واتساع مداها إلى جانب المنهجية التي تقوم عليها الدراسة وكثرة مصادرها ومراجعها التي بلغت أكثر من ثمانين مصدرا بين الكتب والدوريات والترجمات والمسرحيات.

نظرية المسرح

في الفصل الأول من كتابه يناقش المؤلف «نظرية المسرح في الثقافة العربية الحديثة» ويتحدث بشمولية عن الفرجة والتمسرح، السامر الشعبي، توفيق الحكيم وقالبه المسرحي، علي الراعي والكوميديا المرتجلة، جهود سعد الله ونوس لتأصيل المسرح العربي، عز الدين المدني ومجهوداته في التأصيل ويقول: إن الجهود الداعية إلى إيجاد مسرح عربي أصيل نابع من الجذور العربية ومعبر عن آمال الجماهير، جاءت طبيعية في ظل الظروف التي ظهرت فيها، خاصة في الخمسينيات والستينيات حينما استقلت معظم الأقطار العربية عن الاستعمار الأجنبي، مما كان له أكبر الأثر في تنامي هذه الجهود التي تواكب المشروع القومي العربي، وبلورة الشخصية العربية في مختلف المجالات، وبناء شخصية المواطن العربي الذي فك عن رقبته قيود الاستعمار، وبدأ في بناء حياته متطلعا إلى مستقبل أفضل.

ويرى المؤلف أن هذه الدعوات المتجهة إلى استثارة الجمهور ودعوته إلى المشاركة توازت وتصاعد «الحضور الجماهيري» في الساحة السياسية العربية، منذ منتصف الخمسينيات، وحتى النكسة 1967، وأعقابها حيث لمع نجم سعد الله ونوس الذي اتخذ تحريضه على المشاركة الجماهيرية دلالة سياسية، ومن ثم كان من الطبيعي والمنطقي أن يهتم بترديد شعارات المسرح السياسي «الأوروبي» في حين أنه يرفع شعار البحث عن أصالة عربية».

ثم يستعرض المؤلف دور وجهود الجماعات المسرحية التي ظهرت في بداية السبعينيات بعد ظهور الدعوات الفردية التي أطلقها رواد الإبداع كجماعة المسرح الاحتفالي التي ظهرت في المغرب وأصدرت عدة بيانات عن أسس المسرح الاحتفالي ومفاهيمه، إضافة إلى مقالات منظرها عبد الكريم برشيد وهذه الجماعة رائدة في تشكيل الجماعات المسرحية الساعية للوصول إلى

مسرح عربي أصيل، وأغنت الساحة الثقافية العربية بمجموعة من البيانات والمقالات التي تعبر عن فكر أصحابها ورؤيتهم للثقافة والفن والحياة، ولصورة المسرح الذي يتمنون الوصول إليه، خاصة وأنهم مجموعة متجانسة من الممارسين للعمل المسرحي، وتجمعهم رؤية مشتركة وأرضية فكرية متقاربة، وفهم واحد لوظيفة المسرح ورسالته والشكل الذي يجب أن يكون عليه.

مسرح الحكواتي

ويعكف على جماعة «مسرح الحكواتي» التي ظهرت في لبنان في محاولة جديدة نحو تأصيل المسرح العربي، وأصدرت بيانا يحمل مفهومها لفن المسرح وشكل المسرح الذي تسعى إليه ويرى أن تنظيرات مسرح الحكواتي محدودة وتفتقر إلى التنظير الشامل الذي يستند إلى فلسفة معينة ورؤية كاملة للعمل المسرحي وتأثرت في دعوتها بأطروحات توفيق الحكيم وسعد الله ونوس فيما يتعلق بالاعتماد على شخصية الحكواتي باعتباره العنصر الأساسي في العرض المسرحي، وبناء علاقة حميمة مباشرة مع الجمهور، كما اعتمدت في تنظيراتها على آراء جماعة المسرح الاحتفالي في بيان رؤيتها للعمل المسرحي ومكوناته.

ويتحدث أيضا عن جماعة «مسرح الفوانيس» التي تأسست في الأردن وأصدرت بيانها التأسيسي عام 1984 أثناء مهرجان المسرح العربي المتنقل في الرباط وتهدف الجماعة كما يوضح بيانها إلى البحث عن صيغ جديدة أو إعادة تركيب الصيغ القديمة بعد تدميرها، للوصول إلى صيغ جديدة قادرة على شحذ الجمهور وتنشيط خياله. وتتخذ الجماعة من شخصية «أبو الفوانيس» شخصية رئيسية باعتباره الحكواتي ومصدر النور والدفء والحقيقة، فهو كاشف للأسرار، وهاتك للأستار، والواضح أن «أبا الفوانيس» ما هو إلا حكواتي في ثوب آخر.

كما تناول المؤلف جماعة مسرح السرادق التي ظهرت في مصر أوائل الثمانينيات التي ستنطلق في دعوتها رافضة التبعية للمسرح الغربي وتسير على خطى يوسف إدريس في استثمار الاحتفالات الشعبية في إيجاد صيغة للمسرح العربي كما تتبع جماعة المسرح الاحتفالي وقد طرحت نفسها من خلال بيان لكنها لا تمتلك خصوصية واضحة.

ويحدد المؤلف النقاط والعوامل المشتركة بين هذه الجماعات التي تسعى للوصول إلى مسرح عربي أصيل ورفض الصيغ المسرحية الجاهزة والعودة إلى التراث وتتفق على ضرورة الانطلاق من الجمهور وإشراكه في العملية المسرحية وعدم التقيد بالمعمار المسرحي التقليدي.

ويناقش د. خالد عبد اللطيف رمضان في الفصل الثاني من كتابه موضوع البناء الفني والقواعد التي تعارف عليها المسرحيون في بناء مسرحياتهم وبعد أن يتناول البناء الفني في المسرحية يحدد موقف

المسرحيين العرب في أمرين هما مرجعية المسرحي العربي بالمذاهب والأساليب التي عرفتها الحضارة الأوروبية وتململه وتطلعه إلى شيء مختلف فاتجه إلى التراث المحكي والأدائي ويتناول قضايا المسرح العربي ومصادر الحدث وبناءه والصراع في المسرحية العربية، ويتحدث عن المسرح السياسي باعتبار السياسة هي هاجس المواطن العربي لما تعكسه على حياته من آثار تتعلق بمعاشه ومستقبله ومستقبل أبنائه حيث راجت المسرحيات التي تطرح قضايا سياسية ولو بشكل غير مباشر تجنبا لقيود الرقابة ويشير في هذا الصدد إلى مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، و«علي جناح التبريزي وتابعه قفه» لألفريد فرج، و«حفلة على الخازوق» لمحفوظ عبد الرحمن، و«ديوان الزنج» لعز الدين المدني، و«الملك هو الملك» لسعد الله ونوس.

اللغة الدرامية

وخصص الفصل الثالث للغة الدرامية باعتبار أن الحوار هو ما يميز المسرحية وهو وسيلة التفاعل وهو الأداة التي ستتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات، والحوار المسرحي له خصائصه وشروطه، فهو يتميز بالتكثيف وتجاوز الكلام الزائد ولا مجال للحشو والإزادة وأن يكون مفهوما للمتفرجين ويتخذ المؤلف عدة شواهد من المسرح العربي لأهمية اللغة الدرامية مثل «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور الذي يعتبر أول من أحسن استغلال إمكانات الشعر العربي ليكون مسرحية معبرة متجاوزا الغنائية، ويثير المؤلف قضية الحوار بين الفصحى والعامية.

الفصل الرابع يتحدث عن «الشخصية المسرحية» وميلاد البطل في المسرح العالمي ثم العربي وملامح الشخصية المسرحية العربية والشخصية المسرحية بين النمط والفردية ويقول «إن المهتمين بصناعة المسرحية أبدوا عناية واضحة بالشخصية، سواء كانت المسرحية تقوم على شخصية وجلاء عالمها، أم تعنى بحادثة أو قضية لأن الشخصية تمثل المرتكز الذي يضمن النجاح والملاءمة لبقية العناصر ويتناول المأساة التي تناولت شخصيات الملوك والأمراء وعلية القوم إضافة إلى الآلهة وأنصاف الآلهة، ثم الرومانسية التي مهدت للواقعية واستقت شخصياتها وموضوعاتها من الحياةالواقعية ثم الاتجاه للتاريخ وشخصياته ثم التعبيرية التي تتسم شخصياتها غالبا بالغرابة والاضطراب والشذوذ.

وعن البطل في المسرحية العربية يرى المؤلف أن البطل العربي لم يوجد من عدم ولم تصنعه المسرحيات حين وجدت، لقد كان ماثلا على مسرحه الخاص قبلها لعدة قرون حيث شهدت السيرة الشعبية ميلاده وقدمت نماذج من هؤلاء الأبطال مثل

سيف بن ذي يزن، عنترة بن شداد، الزير سالم، أبو زيد الهلالي وغيرهم وينقل في هذا الصدد رأي فاروق خورشيد في دراسته عن الجذور الشعبية للمسرح العربي ومراحل شخصية البطل بدءا من التكوين، الفروسية ومرورا بالأسطورية والملحمية ثم مرحلة الأمتداد.

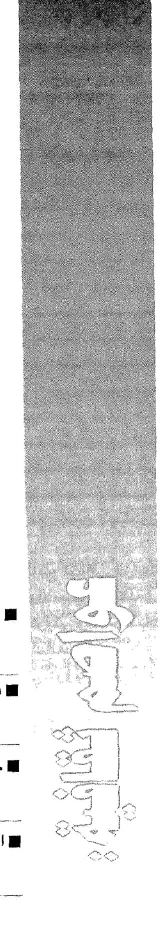
رؤية نقدية

ويختتم المؤلف دراسته القيمة برؤية نقدية لواقع المسرح العربي حيث يقول: إن المسرح العربي في جميع أقطاره الآن تقريبا يعاني أزمة، ولكنها ليست أزمة هوية، لقد تأكدت الهوية بتلك الجهود التي رصدتها الدراسة.. إنها أزمة جدية إن صح التعبير وهذه الأزمة تتناول أساليب التأليف وموضوعات المسرحيات من جانب كما تستند إلى تقنيات المسرح من جانب آخر.

ويتابع: إننا نرى كل الحوائط تسقط ليس بين المسرح والجمهور وحسب، بل بين المسرح ووسائل العرض الأخرى، بل وسائل الاتصال جميعا، وهذا التماهي سيؤدي إلى اقتراح أشكال فنية تتعامل مع المفهوم الاتصالي وتنوع الجمهور بما يرضي ويشبع تطلعات لم يفكر بها الكاتب المسرحي في تلك الفترة التي وقفنا عندها.

وبعد فالدراسة التي بين أيدينا تعتبر مادة حيادية قدمت وجهة نظر نقدية تنم عن وعي الكاتب وعمق إدراكه واتساع مداركه في المسرح خاصة ما يتعلق بالجهود التي بذلها المسرحيون العرب في أكثر من أربعة عقود من الزمان، وهي إضافة مهمة وجادة للمكتبة المسرحية التي تفتقر إلى هذا النوع من الكتب.

اسم الكتاب: «العرب وتأصيل المسرح»
المؤلف: د. خالد عبد اللطيف رمضان
الناشر: رابطة الأدباء 2000م ضمن سلسلة كتاب الرابطة



■ الكويت / حصاد الرابطة

زينب رشيد

■ دمشق / عروض المسرحيين الشباب

علي الكردي

■ حلب / مسرحية ليالي شهرزاد

د. بسام حسين

■ القاهرة / التجريبي يتحدث بلغة الجسد

محمد الحمامصي

الكويت / حصاد الرابطة

إعداد: زينب رشيد

مجلس إدارة جديد لرابطة الأدباء

في مناخ ديمقراطي عقدت رابطة الأدباء جمعيتها العمومية التي ناقشت التقرير الإداري، والثقافي، والمالي، عبر مداخلات لعدد من الأعضاء منهم: الدكتورة نورية الرومي، والدكتور خالد عبد اللطيف رمضان، والأستاذ عبد العزيز السريع، والدكتورة سهام الفريح، والأديبة فاطمة يوسف العلي، ثم جرت انتخابات مجلس الإدارة الجديد التي فاز فيها سبعة أعضاء هم: **عبد الله خلف، سليمان الخليفي، حمد الحمد، د. سالم عباس خدادة، وليد المسلم، خالد الشايجي، يعقوب عبد العزيز الرشيد.**

كما فاز في عضوية الاحتياط: **فاطمة يوسف العلي، وجنة القريني.**

وقد أعيد اختيار الأستاذ عبد الله خلف أمينا عاما لرابطة الأدباء، فيما احتفظ حمد الحمد بمنصب أمين الصندوق، وانتخب **خالد الشايجي** أمينا للسر.

□ **البرنامج الثقافي لرابطة الأدباء في شهر مارس:**

في إطار البرنامج الثقافي للرابطة أحيت القاصة حنان درويش / سورية أمسية قصصية قرأت خلالها قصتين: «رهان» و«آخر الهدايا». ثم تحدثت عن تجربتها القصصية ومفهومها للقصة القصيرة والمحطات الرئيسة في حياتها.

وقدمتها إلى الحضور الأديبة ليلى العثمان بكلمة جاء فيها: «بين سورية والكويت روابط عديدة ومتينة وأصيلة.. وحين يمر بنا أحباب من سورية، فهو مرور العصافير المغردة والأخوة الأعزاء الذين نشرع لهم أبواب القلب والبيت. وفي بيتنا هنا - رابطة الأدباء - نستقبل اليوم كاتبة سورية هي القاصة حنان درويش التي تقف في قصصها مع الحياة، ومع المسحوقين الذين لايملكون سوى أحلامهم».

ويشتمل البرنامج الثقافي للرابطة على المحاضرات والأمسيات التالية:

- ■ الإعلام الكويتي والتحديات المعاصرة: أ. مبارك العدواني.
- ■ علي السبتي.. رؤية شعرية: د. فايز الداية
- ■ الأسبوع الثقافي البحريني - أمسية شعرية برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ■ حفل عن الشاعر محمود شوقي الأيوبي برعاية مؤسسة البابطين للإبداع الشعري.
- ■ الثقافة العربية والسياسة: أ. خليل حيدر
- ■ العلوم والتعريب: د. يعقوب الشراح

■ العولمة.. أبعاد ثقافية سياسية: د. خلدون النقيب

■ **مشاركات:**

بدعوة من وزارة التعليم العالي في سلطنة عمان ألقت الأديبة ليلى العثمان/ عضو رابطة الأدباء أربع محاضرات في كليات التربية في (الرستاق) و(صلالة) و(عبري) وفي (الجمعية النسائية) في مسقط.

وحملت المحاضرات العناوين التالية: الموهبة والموهوبون - علاقة المبدع بالمدينة - عوائق الإبداع - تثقيف الذات.

■ **نادي الكويت للسينما واحتفالات العاصمة الثقافية:**

بالتعاون مع المجلس الثقافي البريطاني نظم نادي السينما أسبوعا للفيلم البريطاني في مركز عبد العزيز حسين اشتمل على الأفلام التالية:

تعليم ريتا - المهمة - آمال كبار - روبن هود - الأب الطيب - فندق البحيرة.

■ **مكتبة «البيان»:**

وصلت إلى «البيان» مجموعة من الإصدارات الجديدة في الكويت والوطن العربي، منها:

■ **الدوائر والزوايا (قراءة في شعر أحمد السقاف):**

يلقي الدكتور مختار أبو غالي الضوء في هذا الكتاب على شعر الأستاذ أحمد السقاف الذي يتوزع على تسع دوائر هي: الأسرة، الوطن، الخليج، الدائرة العربية، الدائرة الفلسطينية، خصوصية مصر، الغزل، غزو الكويت، زوايا أخرى (الجانب الديني، وصف الطبيعة، الزاوية الأفريقية).

وقد صدر الكتاب عن رابطة الأدباء في الكويت ضمن سلسلة (كتاب الرابطة) التي يشرف على تحريرها الأستاذ سليمان الخليفي والدكتور سالم عباس خدادة.

■ **ملحمة الأسير للشاعر عبد الرزاق العدساني:**

ملحمة شعرية تستلهم هموم ومعاناة الأسير الكويتي وتكشف عن رؤية وطنية إنسانية عميقة. قدم لها الدكتور يعقوب يوسف الغنيم بقوله: «بهذا الحب الغامر، والتعبير الصادق على خلجات نفسه ونفوس ذوي الأسرى، وبالوصف الدقيق لحالة الأسير، وهو في أسره، يستمر الشاعر عبد الرزاق العدساني في ملحمته هذه لكي يسجل لقرائه صورة من صور الفداء التي قدمها الكويتيون الذين بذلوا من أجل وطنهم كل غال ونفيس».

■ **رحلة خارج الطريق السيار للدكتور حميد لحمداني.**

بعد روايته (دهاليز الحبس القديم) الصادرة عام 1979، ومجموعة من الكتب الهامة في السرديات والنقد الروائي أغنت المكتبة العربية، يطل علينا الدكتور/ حميد لحمداني بروايته الجديدة:

(رحلة خارج الطريق السيار) الصادرة عن منشورات علامات في المغرب. والرواية تكشف عن الحس الإبداعي العميق، والتجربة الخصبة، والتجديد الخلاق في تقنيات القص بعيدا عن الزيف المصطنع باسم الحداثة وما بعدها...

■ **خيال بلا حدود للناقد محمد عزام.**

في هذا الكتاب يتناول الناقد تجربة أدب الخيال العلمي عند رائدها الأول في سورية طالب عمران وفيه يتوقف عند ظاهرة الخيال العلمي في آداب العالم، ثم في الأدب العربي، وتجلياتها عند عمران، عبر منهج علمي يتقصى فيه خصائص الخيال العلمي وموضوعاته. والكتاب يعد من الكتب النادرة والرائدة في هذا المجال. وقد صدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

□ **عوالم سردية للدكتور نجيب العوفي:**

يتناول الدكتور نجيب العوفي في هذا الكتاب النقدي مجموعة من الروايات المغربية تحت عنوان: عوالم مغربية ومنها: «مغارات» لمحمد عز الدين التازي، و«ليلة القدر» للطاهر بن جلون، كما يتناول مجموعة من الروايات العربية تحت عنوان: عوالم مشرقية، ومنها «قشتمر» لنجيب محفوظ، و«صخب البحيرة» لمحمد البساطي، و«تخطيطات أولية» لرياض بيدس. ويعد الكتاب نافذة على مناهج النقد الحديث وسبل تطويعها في مقاربة النص السردي، من خلال نماذج تطبيقية.

مجلات:

وصلت إلى «البيان» **مجلة «التبيين»** التي تصدرها جمعية الجاحظية في الجزائر واشتملت على ملف: «ندوة الحريات الفكرية في شمال أفريقيا».

- كما وصلت مجلة «**القصيدة**» الجزائرية، ومجلة «**أريف**» الأرمنية التي تصدر في القاهرة.

دمشق

● علي الكردي

بروز المسرحيين الشباب ظاهرة جديدة في المشهد الثقافي السوري

تميز المشهد الثقافي الدمشقي في الآونة الأخيرة ببروز ما يمكن أن نطلق عليه: «ظاهرة المسرحيين الشباب»، حيث شهدت العاصمة السورية مجموعة عروض مسرحية متتابعة بتوقيع مخرجين شباب يطرقون باب الإخراج المسرحي للمرة الأولى، ومعظم هؤلاء هم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية/قسم التمثيل. اشتغل معظمهم في مجال التمثيل المسرحي والتلفزيوني، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق: ما هي الأسباب التي دفعت بهؤلاء الشباب إلى ساحة الإخراج المسرحي لا، سيما وأن بعضهم كتب أو أعد النص بنفسه أيضا؟ هل ذلك بسبب غياب المخرجين المسرحيين المتخصصين، وشعورهم بفراغ الساحة؟ أم ثمة هواجس فنية وإبداعية غير مشبعة لديهم دفعت بهم إلى التصدي لهذه العملية؟!

بكل الأحوال، لا يمكننا اختزال الأسباب بدافع واحد، حيث تضافرت مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية التي أدت إلى تبلور هذه الظاهرة، وتوسعها، ولكن ليس من المعروف بعد إلى أي مدى سوف تستمر هذه الظاهرة في العطاء والتجذر وصولا إلى بلورة قفزة جديدة، يمكن أن يكون لها ملامحها الخاصة التي تميزها على مستوى العروض والخيارات الفنية والجمالية، والحلول الإخراجية الجديدة، غير المسبوقة بالنسبة للمسرح السوري، ذلك رغم تركيز هذه العروض على لغة الجسد، والسينوغرافيا، والتعبير الحركي، والتجريب المسرحي بشكل عام.

الرقصة الأخيرة:

ربما من أهم التجارب على هذا الصعيد، تجربة الفنان ماهر صليبي، الذي أخرج عدة عروض مسرحية منها: صمت الكلام، عن نص «العنبر رقم 6» لأنطون تشيخوف، و«تخاريف» وهي توليفة مسرحية من مجموعة نصوص كتب بعضها المخرج نفسه، وكتب بعضها الآخر أدباء سوريون شباب، كالقاصة

كـــوليت بـهنـا، والـكاتب الـدرامي عبدالمجيد حيدر، و«الرقصة الأخيرة» التي تعرض حاليا على خشبة القباني بدمشق عن نص للكاتب الشاب جمال آدم، حيث يقارب العمل الأخير قصة مسرحي عجوز، يهجر المسرح، ويعيش عزلة قاتلة بعيدا عن الأضواء بسبب انكساره، وفشله في الحب، مع ذلك لا يخبو عشقه للمسرح، حيث يذهب إلى مكان مهجور في غابة وهناك يستعيد تمثيل المشاهد الشكسبيرية التي تألق بها (الملك لير) ويستعيد ذكريات حبه القديم، ثم يدخل على الخط مسرحي شاب يحاول أن يُخرج العجوز من عزلته، ويشجعه على العودة إلى خشبة المسرح، ومن خلال العلاقة التي تنشأ بينهما تتكشف مجموعة من الأفكار والموضوعات التي تتعلق بصراع الأجيال، واختلاف زاوية الرؤية بين الجيل القديم وجيل الشباب رغم التقاطعات المشتركة الكثيرة بينهما على صعيد فهم العلاقات الإنسانية، وحبهما العميق للمسرح.

«صدى» علاقة حب ملتبسة:

من العروض المسرحية المتميزة، التي لاقت إقبالا جماهيريا واسعا هي مسرحية «صدى»، نص وإخراج الفنان الشاب عبدالمنعم عمايري، وتمثيل غسان مسعود، وسلافة معمار والفرنسية سيسل بويكس وهي تقارب علاقة حب ملتبسة بين زوجين، مليئة بتفاصيل الحياة اليومية، المشروخة والمتقطعة، حيث يجري الحوار بين الزوجين بصورة متوترة وملغزة ومثل هذا الحوار يترك للمتلقي فرصة التأويل والتفسير لإكمال دائرة المعنى، مما يجعل المتلقي مشاركا فعالا في العرض المسرحي، والموضوعة الأساسية التي يركز عليها العمايري هي صراع الحب/الغيرة، فالزوجة مشحونة، قلقة، غاضبة يمزقها الشك، وتنهشها الغيرة، وإهمال الزوج لها، أما الزوج فهو يكتم غضبه من جراء الأسئلة الساذجة التي تطرحها الزوجة وهكذا تتصاعد خيوط اللعبة وتتشابك، لتكشف عن ذاك المخبوء من مشاعر وأحاسيس وأخيلة متناقضة وعنيفة تنوس بين الحب والكراهية، وبين الواقع والأوهام، وبين الانجذاب والنفور، والتكررات المتصلة والمتشابهة للحياة الزوجية التي تعيد إنتاج نفسها بدوران يكاد يكون عبثيا، بيد أنه خلف مظاهر التمزق هذا تكمن مشاعر حب خفية حقيقية يتراكم فوقها غبار تفاصيل الحياة اليومية التي تحجب دفء المشاعر وتمنع تدفقها.

الجميل في هذا العرض، الاقتراحات الفنية التي قدمها العمايري على المستوى البصري والحركي، وعلى مستوى استغلال لغة الجسد لدى الممثل كوسيلة للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والتوترات الداخلية للشخصيات، كذلك لعبت الأنساق الأخرى للعرض المسرحي (الديكور، الإضاءة، الأغراض..) دورا هاما في إضفاء

الحيوية، والإيقاع المتناغم للعرض، وقد جاءت الرقصات التعبيرية للفنان غسان مسعود، ولامرأة اللوحة (سيسيل بويكس) لتجسد في معادل مسرحي الكثير من الدلالات التي تعكس التباس العلاقة المشروخة بين الزوجين، مما يؤكد مقولة العرض، بأن التفاصيل اليومية المرهقة في الحياة الزوجية، في زمن استهلاكي، يلهث فيه الإنسان خلف الكثير من الحاجات المادية والمعنوية، دون أن يكون قادرا على إشباعها كفيلة بأن تقتل حالة التوهج، وتطمس مساحات الحب الدافئة الكامنة في العلاقة الزوجية.

يوميات مجنون:

مسرحية «يوميات مجنون» عن نص الكاتب الروسي غوغول، وإخراج الفنان الشاب كمال البني، أيضا كانت من العروض المسرحية اللافتة بين تجارب المسرحيين الشباب، حيث ظهر العرض على أنه «مونودراما» على رغم وجود ممثلين آخرين وبشكل خاص لاعب الأكروبات (معتز ملاطيه لي)، وعازفة الفلوت (ناديا حنانا)، إذ عكس هذان اللاعبان على الخشبة، وفي مفاصل حساسة من العرض الأصداء الداخلية، والصراعات التي تعتمل في داخل شخصية المجنون، وبالتالي فقد كانا وجهين من الوجوه المتعددة لشخصية المجنون التي لعبها المخرج ذاته (كمال البني)، يظهران معا، أو بالتناوب ليعبرا بحركات الجسد والصوت عن تلك الانفعالات التي تسيطر على الشخصية وتحكم أفعالها، وبالتالي فإن وجودهما كان عبارة عن خطوط إضافية لإغناء خلفيات الشخصية وشرطها الداخلي، لاسيما وأن دخولهما أو خروجهما من الخشبة، كان مشروطا بتلك التحولات المتتابعة التي تمر بها الشخصية، فإذا أضفنا إلى ذلك البعد الشرطي للديكور، الذي تكوّن من مجموعة من الحبال المتدلية من سقف الخشبة والتي وزعت على الفضاء المسرحي حيث ينتهي بعضها بسرير، وبعضها بكرسي، أو طاولة، فيما تحوّل بعضها الآخر إلى أنشوطة يتحرك عليها لاعب الأكروبات، هكذا نصبح أمام مجموعة من الرموز والدلالات التي بثها العرض من خلال ثلاثة مستويات: التمثيل والموسيقى، وحركة الجسد وتكويناته. إننا إذن أمام عرض تجريبي حاول مخرجه الاجتهاد لتقديم مجموعة من الاقتراحات الفنية والحلول الإخراجية لعرضه المسرحي، فمثلا دل على الزمن وتغيره من خلال تثبيت «رزنامة» تتدلى من أحد الحبال، حيث تمتد اليد إليه كلما تغير الزمن، أما تغير المكان فكان مشروطا باستغلال الأغراض، وقطع الديكور التي وظفها المخرج في استخدامات متعددة، تتحول بحسب علاقة الممثل بها، وبحسب أفعاله وحركاته المتحولة، فالمكان هو غرفة أحيانا تحتوي على سرير ومشجب ومائدة، وأحيانا أخرى يتحول المكان إلى مكتب، ويتحول أحيانا أخرى إلى

سجن، حيث يصبح السرير غرفة تحقيق، تتعرض الشخصية داخلها إلى التعذيب والتحقيق، مما يجعل الجسد في حالة الألم النفسي والجسدي، فيما تعلو ألحان عازفة الفلوت الحزينة لتفتح الفضاء نحو أمداء واسعة وبعيدة.. وفي هذا الفضاء الكئيب، كانت الإضافة الشحيحة تخدم الأبعاد الدرامية كحاملة علامات إضافية على الأنساق المسرحية التي ركز عليها المخرج في تشكيل الفضاء المسرحي.

كاريكاتور:

أيضا من العروض اللافتة للمسرحيين الشباب عرض «كاريكاتور» للفنان رافي وهبي عن نص كتبه بنفسه، ومن خلال هذا العرض يقارب الفنان وهبي مشاكل مجموعة من شخصيات القاع الاجتماعي (عامل تنظيفات، حارس حديقة عجوز، مومسات، سجين سياسي سابق، عاشق فاشل..) والفضاء المسرحي هو حديقة عامة، تمر عليها هذه الشخصيات تباعا، وشيئا فشيئا تتكشف أزماتها ومعاناتها الحياتية والإنسانية، والجديد في هذا العرض استخدام المخرج لتقنية الشاشة السينمائية، حيث يمهد لكل شخصية من الشخصيات ببعض المشاهد السينمائية، ثم تستكمل هذه الشخصيات الأحداث بعد دخول خشبة المسرح التي تكون استمرارا لفضاء الحديقة وقد اعتمد هذا العرض على المبالغات الكاريكاتورية الساخرة واللعب على مفارقات اللغة للوصول إلى تجسيد مقولته العليا.

بإمكاننا القول: إن هذا العرض كان قريبا من روح الناس ومشاكلهم الراهنة، واستطاع بالفعل أن يلتقط الكثير من المفارقات اليومية التي تعكس نبض الشارع وحيويته.

لابد من الإشارة أخيرا إلى تجربة المخرجة رولا فتال في مونودراما «عيشه» تمثيل مها الصالح التي تجولت في العديد من العواصم العربية، وتجربتها الأخرى الجديدة «كونترباص». كذلك لابد من الإشارة إلى عرض الفنانة نورا مراد «لشو كل هالوقت» الذي يندرج أيضا في إطار تجارب المسرحيين الشباب.. هذه الظاهرة التي تستحق المزيد من البحث والدراسة لرصد أسبابها، والوقوف عند الآفاق التي يمكن أن تصل إليها.

مسرحية «ليالي شهرزاد» للمخرج رضوان سالم في قومي حلب

● بسام حسين

عرض الإنجازات الصغيرة، ضد الجمود

لم يكن رضوان سالم يوما مجتهدا وحارا ومرتبكا في نفس الوقت، كما هو حاله اليوم مع نص «ليالي شهرزاد»، للمؤلف المسرحي السوري عبدالفتاح قلعه جي، فبعد تاريخ طويل ونبيل من العمل في مسرح الأطفال، الذي لا يخطف الأضواء عادة، قرر سالم أن يخوض التجربة مع مسرح الكبار.

وأستطيع أن أجزم بأن تقنيات مسرح الأطفال وجمالياته قد تركت أثرا واضحا على أسلوبه مما جعل عناصر مثل التشويق والاحتفالية والبساطة والخفة حاضرة بقوة، وبدا المخرج بريئا أكثر من غيره، من تلك الأنماط الجاهزة والمتكلسة، التي دأب قومي حلب على تقديمها طيلة سنين، والتي تركت أسوأ الأثر على جمهور المسرح في حلب، بل وعلى فرصة حلب المسرحية برمتها.

ولعل هذا الأثر من الموهبة والاجتهاد الذي تركه عرض ليالي شهرزاد، قد تأتي من إنجاز إخراجي يبدو بسيطا للوهلة الأولى، وهو ما يمكن تلخيصه بفكرة احترام ذكاء المتفرج، والتخلي عن دور الواعظ أو الأستاذ، ليباشر ببساطة أسلوبا يخلط بقدر من الحرفية، بين تطور الحبكة الدرامية الخفيف، والمحافظة على مسافة للتفكر بالمادة الأبعد للنص، ولربما كان ذلك نوعا من الحل لنص ينهمك بالعناية بمادته «المقولاتية» والتي تظهر في النص على أنها الوصية عليه، ولعل ذلك بما حمله من بعض المباشرة في الإسقاط، عبر الاستفادة من حكايات شهيرة ومتداولة من أجواء ألف ليلة وليلة، قد جعل من النص مادة أولية تحتاج إلى تغذيتها بحرائك ومؤثرات الفرجة البصرية.

ذلك هو بالضبط ما قاد المخرج إلى الاتكاء على المشهدية الاحتفالية، والتي تتقطع وتتنقل بخفة وسرعة، الأمر الذي أبعد شبح الملل عن الصالة، والتي كان لافتا امتلاؤها النسبي أيام العرض، وهو ما لا تألفه عادة صالة القومي بحلب.

وهكذا لم تكن مهمة سهلة تلك التي وضعها نص عبدالفتاح قلعه جي أمام الإخراج، خاصة وأنه واحد من

النصوص التي تعتمد في بنائها على تعدد مستويات الزمان والمكان وتداخل الحدث الواقعي بالمتخيل الحكائي، فهو يبدأ من حدث واقعي حول كاتب روايات يعيش ظروف قهر اجتماعي وسياسي، يعمل على إنجاز نص روائي تاريخي يكرر أجواء ألف ليلة وليلة، عن الملوك والطموحات الفاسدة في المجد والمال والسلطة على حساب البسطاء، ليقارن بين المصير الذي يتعرض له طالبو المجد والحرية في الحكاية مع مصير كاتبها نفسه في الحياة، في الوقت الذي تتنقل فيه المشاهد بخفة وبحلول إخراجية طريفة، بين مشاهد من الحكاية التاريخية ومقاطع من حياة الكاتب الواقعية، ولعل هذه الحبكة الجديدة القديمة، بتقليديتها النسبية - وهذا حقها - لم تفتح الباب واسعا أمام التجريب والاختلاف، بقدر ما أوحت بفرجة مسرحية تصنع جمالها عبر التشويق الدرامي، والفرجة البصرية المشغولة والغنية، ذلك بالضبط ما فهمه رضوان سالم وبنى فكرة إخراجه عليه.

لقد صنع عبدالفتاح قلعجي نصه كمحاولة لاستعادة أجواء المسرح الغنائي، وربط المشاهد بفواصل غنائية بعضها يضيف وبعضها يزين، مما دفع بجهود الإخراج للاشتغال على الجانب الموسيقي المسرحي، ووضع الموسيقي السوري اللامع رضوان رجب أربعة ألحان خاصة بالعرض، بالإضافة إلى الاعتماد على ألحان شعبية معروفة، بحيث أصبح ممكنا تصنيف المسرحية على أنها عرض مسرحي غنائي، ذلك على الرغم من أن هذا النوع من العروض يتطلب كلفا إنتاجية عالية لكي يظهر بالمستوى اللائق، وهو ما لم يتوفر ربما لفريق العمل، لذلك بقيت هذه المحاولة لإنجاز المسرحية غنائيا بحاجة إلى مزيد من الجهد والإشباع.

ولقد ساهم إشراك هذا العدد من الممثلين الجدد في إضفاء مسحة شابة على أجواء المسرح القومي في حلب الذي يعاني عادة من شيخوخة إدارية وفنية، تقف عقبة في وجه خروجه من المستنقع الراكد الذي قادته إليه حالة إدارية مزمنة، أصبح الفن منذ زمن بعيد في آخر سلم أولوياتها، وغرقت القضية المسرحية برمتها في حالة بيروقراطية عاجزة ومنتفعة، تعمل طيلة الوقت على إحكام السدود في وجه القادمين الجدد الذين تثبت الحياة أنهم يولدون باستمرار، ولعلها مناسبة لإعادة التذكير بما تحدثنا عنه - أنا وغيري كثيرون - عن واقع وأزمات المسرح في حلب، وعن استحالاته وتكلسه وارتهانه لمصلحة استمرار أشخاص بعينهم، وهؤلاء أياً كانت عبقريتهم فإن الحياة تنجب ولاشك غيرهم، وأنه يجدر التفكير بإعادة النظر في وظائفهم كل ربع قرن على الأقل، في مدينة قضت حياتها وهي تحلم بامتلاك نصيبها من العروض المتعة.

ربما يكافأ الاجتهاد في هذا العرض، وتكافأ المحاولة لإنجاز عرض ممتع وبسيط، يطرح عددا من الأسئلة أمام الجمهور، الذي افتقد عادة الخروج من المنزل، والذهاب للجلوس على مقاعد الصالة، بعيون مشدودة إلى الخشبة.

التجريبي يتحدث بلغة الجسد

وأدباء الأقاليم يكشف أزمة الثقافة المصرية

رسالة القاهرة: محمد الحمامصي

التجارب المسرحية التي حفلت بها عروض مهرجان المسرح التجريبي في دورته الثانية عشرة (من ١ إلى ١١ سبتمبر الماضي) اتسمت بالاختلاف والتباين على مستوى معالجاتها للنصوص التي جاءت بدورها موزعة بين النصوص المسرحية المغرقة في القدم والنصوص المغرقة في الحداثة، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالإخراج والأداء التمثيلي اللذين اتسما بالتعقيد والغموض والتشويش حيث المزج بين السينما والمسرح والاعتماد على الجسد البدني والرقص المعاصر أحيانا والخلط بين الإيقاع السريع والرقص الجماعي من خلال الجسد والأغاني ذات الإيقاعات اللاهثة، وقد توزعت العروض على مختلف مسارح وزارة الثقافة داخل القاهرة وللأسف لم تلق الإقبال المناسب إلا من قبل طلاب الكليات والمعاهد الفنية الذين يدخل المسرح ضمن دراستهم.

وأين ما كان رأينا في هذا المهرجان الذي يكاد يكون معزولا وغير فاعل داخل الحركة الثقافية المصرية بما فيها المسرحية، إلا أنه في أحيان كثيرة يقدم بعض العروض المتميزة ويعرف ببعض الفرق المسرحية العربية الجديدة، فهذا العام شاركت فيه ثلاث عشرة فرقة مسرحية عربية من تونس والكويت والسعودية والبحرين والأردن والإمارات وسلطنة عمان واليمن وسوريا وفلسطين ولبنان والعراق والجزائر، هذا فضلا عن إتاحته الفرصة للقاءات كثيرة بين المسرحيين الأجانب بالمسرحيين العرب خاصة من الأجيال الجديدة الطامحة، وترجمته لأهم الكتب في مجالات وتيارات المسرح والتي بلغت حتى هذه الدورة مائة وأربعين كتابا مترجما عن معظم لغات العالم.

ومن خلال الندوة للمهرجان حاولت المناقشات استقصاء أبرز

اتجاهات التجريب في مسرح القرن العشرين والكشف عن أسسها بالوقوف على بعض منطلقاتها وخطواتها واتجاهاتها، سواء الأشكال المغايرة في تركيبة النص، أو تيارات الإخراج المختلفة في تشكيل صورة العرض المسرحي، أو دور المعامل والاستوديوهات والورش المسرحية وأشكالها في تطوير تقنيات الممثل.

من عروض المهرجان المتميزة العرض الإيطالي (النورس) للكاتب الروسي أنتون تشيكوف ترجمة ومعالجة وإخراج جان كارلو نانني، وهو أحد النصوص المسرحية من القرن التاسع عشر الذي يصف عالما قديما وحضارة روسية عاشها الكاتب، وهي بعيدة كل البعد عن حضارتنا، ومع ذلك فقد أبدع تشيكوف في وصف الشخصيات وما يحدث لها، وميلها العاطفي حتى ضجرها من الحياة، بشعرية وحنكة أضفت عليها ليس فقط روح المعاصرة بل لدرجة جعلت منها أصل الشر المعاصر. يقوم العرض على أربع شخصيات إيرينا الممثلة الغنية ذائعة الصيت وحبيبها تريجورين الكاتب البارز وكلاهما تخطى الأربعين من عمره، وكوستانتين ابن إيرينا الذي يحلم أن يصبح كاتبا ويحب الفتاة نينا التي تحب بدورها تريجورين لنضجه وتحلم أن تصبح ممثلة مشهورة، تتحقق أحلام الجميع لكنهم يفقدون سعادتهم.

تحذير من الحرب النووية

وقد حضر العرض الروماني (الميلاد) من الحرب النووية وكون قيامها يعني فناء الحياة من على ظهر الأرض، وفي العرض لا يبقى سوى امرأة حامل تموت مقتولة فلا يبقى من الحياة إلا وليدها، وقد قام العرض الذي مزج فيه المخرج بين تقنيات السينما والمسرح على التواصل بين الممثلين والجمهور وشاشة عرض فيديو.

وقد قدمت اليابان عرضا رائعا على مستوى التكنيك المسرحي والحبكة الدرامية وأداء التمثيل في (حكاية برج القلعة) المستلهم من التراث الياباني للكاتب كيوكا إيزمي، والذي مزج بين الجو الواقعي والأسطوري من خلال قصة حب رومانسية تدور أحداثها في القرن السابع عشر بين الأميرة توهيمي والفارس الشاب زوثونسوك.

العروض العربية

ومن العروض العربية المتميزة العرض السوري (عيشة) الذي يعتمد على علاقة الممثل بجسده، وهو عبارة عن مونودراما هادئة وناعمة لسيدة من دمشق تعيش في عزلة عن العالم بعد فشلها في قصة حب مع شاب مغربي كان يدرس الموسيقى في دمشق، بعد هذه القصة تجد عيشة نفسها متورطة في صراع من أجل البقاء، وتبدأ في

طرح تساؤلات الوجود وهي منغمسة في حالة انتظار دائمة كالحياة.

أما العرض الفلسطيني الذي قدمته فرقة القدس بعنوان (الشيء) فقد تمحورت رؤيته حول الفصام الذي يتجسد عبر شخصية منفصمة ذات عوالم داخلية خاصة جدا تعتمد على عناصر وفضاءات العرض المسرحي المعاصر.

ويجيء العرض الذي دخل به مركز الهناجر للفنون بمصر بعنوان (رسالة الطير) من أرقى العروض وأجملها حيث حاول المخرج الجمع بين نظرة ابن سينا الفلسفية لمنطق الطير ونظرة الإمام الغزالي المتصوفة لنفس الأمر، وقد انعكس ذلك على الحوار الذي جاء عميقا وعاكسا لمحاولات البشر في بحثهم عن الخلاص والنجاة من آفات الحياة، وقد جاءت الكثير من أقوال الطيور/ الممثلين مقتبسة من أقوال ابن سينا والغزالي.

مؤتمر أدباء الأقاليم

يظل مؤتمر أدباء الأقاليم والذي يقام سنويا في إحدى المدن المصرية، ويشارك كتاب وأدباء وشعراء يمثلون الحركة الأدبية والثقافية في جميع أنحاء مصر، أحد أهم المؤتمرات التي تكشف عن تساؤلات وقضايا ومشكلات الحركة الثقافية في الأقاليم المصرية بعيدا عن العاصمة القاهرة، وهذا العام عقدت الدورة الخامسة عشرة للمؤتمر بمدينة مرسى مطروح بشمال مصر برئاسة الكاتب الروائي بهاء طاهر، وقد طرحت للنقاش من خلال محورها الرئيسي (قضايا العمل الثقافي في أقاليم مصر) العديد من القضايا مثل سلطة المؤسسة الثقافية، وسلطة المثقف، والفعل الثقافي، والثابت والمتغير في مناهج عمل المؤسسات الثقافية، والسلطة والمهمشين، والنشر الإقليمي، وغير ذلك من القضايا الحيوية التي تشغل بال المثقفين والأدباء في أقاليم مصر.

ومن بين الدراسات والشهادات التي تناولتها جلسات المؤتمر تضع دراسات الناقد إبراهيم فتحي والناقد د. جمال التلاوي والناقد د. محمد حافظ دياب والناقد د. مجدي توفيق والشاعر أسامة عفيفي يدها على أكثر قضايا الثقافة والعمل الثقافي حساسية، حيث أشار الناقد إبراهيم فتحي إلى أن الخريطة الثقافية اليوم تبدو حافلة بالوعود والمحاذير، فعلى رأس عدد من الأجهزة الثقافية يعمل بعض أعلام المثقفين ذوو الأفق الواسع الذين يجاهدون لتوسيع سلطة المثقف، ولكن هؤلاء يتعرضون من جانب بعض الدوائر الرجعية والبيروقراطية للهجوم، بل وللمطالبة بالإطاحة بهم ومحاكمتهم أحيانا على أساس تُهم باطلة، وقد تلعب التوازنات السياسية والضغوط الديماجوجية

دورا في الحد من نفوذ هؤلاء الإعلامي، وهناك اتجاه بيروقراطي يعمل جاهدا على تقليص ميزانيات الثقافة وإغلاق الكثير من مجالاتها وأجهزتها.

ومن جانب آخر وبعد أن استعرض الناقد د. محمد حافظ دياب تاريخ الفعل الثقافي المصري منذ أوائل القرن العشرين وحتى الآن أشار إلى أن مسار الفعل الثقافي في مصر بما يجتاحه من صعوبات ويحمله من ضمور وقصور سوف يؤدي إلى عدة احتمالات مستقبلية: الاحتمال الأول والأكثر واقعية هو أن الاستعداد لملاقاة هذا القصور، في ظل المتغيرات الجارية، لا يكاد ينبئ بإمكانية واقعية لتجاوزه، تلاؤما مع استمراره وتفاقمه، وبالتالي المزيد من الجمود واللاإبداعية.. أما الاحتمال الثاني فتدلنا عليه الخبرة التاريخية المصرية في العلاج الوقتي والقائمة على امتصاص تشنجات المسألة الثقافية أو بتسويتها تحت تأثير مهدئ أو آخر (تكوين تجمعات مهمشة للإنتلجينسيا، ادعاء طروحات حداثية، تضخيم الجهاز الإعلامي، تطبيع سياحي لمشروعات ثقافية، تكريس صيغ فكرية محايدة) بما يفيد أن محتوى القصور ذاته يبقى كامنا وقابلا للانفجار في أي لحظة بمجرد ضعف أو تراخي تأثير العوامل التي أدت إلى التهدئة أو التسوية وصولا إلى طرح تسوية جديدة. وأخيرا هناك احتمال خروجها من مأزقها وهو احتمال لا يتم تصور جديده خارج إطار جدل التغيير في البنى الاجتماعية، عبر الحضور الفاعل لحركة الجماهير، وتحريك مخيلتها ووجدانها، واستيحاء فعلها المخصب وتطلعاتها إلى تحرير الفكر والجسد ومقاومة التشيؤ والتسلط والمألوف.

وفي دراسة (الثابت والمتغير في مناهج عمل المؤسسات الثقافية في مصر) التي يمكن أن تعد الأولى من نوعها في مجالها يكشف الكاتب الروائي قاسم مسعد عليوه عن العديد من الأزمات التي تعاني منها المؤسسة الثقافية المصرية، فمثلا يشير إلى أن الهيئة المصرية للكتاب تعاني من سوء توزيع منتوجاتها، وتوقف عدد من المجلات والسلاسل التي تصدرها وتعثر القائم منها، وعدم وضوح معايير النشر وبطء الحركة في طوابير الانتظار.. الخ.

وقد شهدت ليالي المؤتمر الثلاث أكثر من أمسية شعرية شارك فيها الكثير من شعراء الفصحى والعامية من بينهم أسامة عفيفي ودرويش الأسيوطي، جميل عبدالرحمن، يسري حسان، مسعود شومان.. وقد كرم المؤتمر الروائيين إبراهيم أصلان وجار النبي الحلو، والناقد أحمد عبدالرازق أبو العلا والشعراء د. مصطفى رجب ومحمود مغربي ومحمد محمود مرسي عزيز والسيد الخميسي، والصحفي طارق الطاهر والإذاعية نجوى وهبي.

تنويه إلى السادة الكتاب:

وصلت إلى المجلة عشرات الدراسات والبحوث والنصوص والحوارات المسرحية، التي لا يمكن استيعابها ضمن هذا العدد الاحتفالي.

وتقديرا من المجلة لجهود كتّابها ومبدعيها ستواصل نشر المواد التي تمت الموافقة عليها تباعا ووفق خطتها في الأعداد المقبلة.

«البيان»

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

لوحة الغلاف: (ها هي القدس)
تماري فلاديمير
من مقتنيات معهد العالم العربي في باريس

صدر حديثاً

ملحمة الأسير

الأسر - المعاناة - الفراق - أمل العودة

تأليف

الشاعر/ عبدالرزاق صالح العدساني

الكويت

الدوائر والزوايا

قراءة في شعر أحمد السقاف

د. مختار ... أبو غالي

سلسلة كتاب الرابطة رقم (١١)

الكويت 2001